СОВЕТСКОЕ ФОТО

№3 МАРТ 1928

ПЛЯСКА в Яросл. губ. С. РЫБИН

СОДЕРЖАНИЕ

Доклад и... действительность—*Г. К—х* . . . 99

Пути фото-культуры.
Тон и фотография — *Н. Трошин* 104

Как пластинка делается чувствительной к различным цветным лучам — *К. Чибисов* 108

Ортохроматические пластинки и желтый светофильтр — *Н. Д. Петров* 113

Фотографирование для журналов и газет.
Как снимать.
Подготовка снимка к сдаче в журнал — *В. Микулин* 117

Лампа для вспышки магния — *С. Болдырев.* 122

Шаг за шагом. Беседы с начинающими.
Фотографическая с'емка. Экспозиция . . 124

Фотографический конкурс „Портрет“ . . . 129

Как организовать фото-кружок и как в нем работать.
Методы и нормы освещения лаборатории — *Ф. Л.* 130

Два фактора, влияющие на экспозицию при с'емках внутри помещений — *Д. Городинский* 132

По иностранным журналам — *А. Колосова* и *Н. Д. Петров* 133

Критические заметки — *Н. Д. Петров* . . . 134

К нашим иллюстрациям — *Энде* 136

Фото-общественность 138

Рабочее фотографическое движение на Балканах — *Л. К.* 139

Библиография — *А. Донде* 140

В номере **50** иллюстраций

ЕСЛИ ВЫ УЖЕ КУПИЛИ ПЕРВЫЕ ТРИ НОМЕРА „СОВЕТСКОГО ФОТО“

за текущий год, — Вы можете подписаться на журнал с 1 апреля до конца 1928 года (на 9 месяцев) — за 3 р. 60 к. (или с приложением „Фото-Альманаха“ за 4 р. 60 к.). Подписка даст Вам экономию: 9 номеров журнала (по 50 коп.) вместе с „Фото-Альманахом“ (стоящим 2 р.) обойдутся розничному покупателю в 6 р. 50 к., подписчик же уплачивает за все это только 4 р. 60 к.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ФОТО-ЛЮБИТЕЛЬСТВА и ФОТО-РЕПОРТАЖА

Подписная плата с 1 апреля до конца 1928 года (9 месяцев) — 3 р. 60 к.

Приложение „Фото-Альманах“ — за доплату в 1 р. (при сдаче подписки до 1 апреля).

За-границу на год без приложения — 3 доллара, с приложением — 4 доллара.

Рукописи и фото не возвращаются. Напечатанное оплачивается. Прием в редакции: вторник и пятница от 3 до 5 час.

Редакция и Контора: Москва 6, Страстной бульвар 11. Тел. 3-91-48

„SOVIET-FOTO“. Moskau 6, Strastnoj bulvar 11. USSR

№ 3 / 24 *Год издания третий* МАРТ 1928

ДОКЛАД и... ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

На пути развития культурного строительства Советского Союза наша фото-промышленность поставлена разрешать сложную и ответственную задачу. Вполне естественно, что доклад крупнейшей фото-производственной организации — Фото-Кино-Треста — на последней фото-кино-конференции профсоюза рабис вызвал живой интерес не только среди профессиональных работников, но и в широких кругах фото-общественности. Факт выступления на этой конференции Фото-Кино-Треста с обширным докладом от имени ВСНХ следует всячески приветствовать; однако, не все места доклада представляются нам точными и благополучными. Эти „неточности“ доклада ВСНХ не могут и не должны остаться незамеченными. Желанием вскрыть их и руководствовалась редакция, давая настоящую статью.

На ВСЕСОЮЗНОЙ фото-кино-конференции в числе прочих докладчиков выступил и представитель Фото-Кино-Треста. В кратких чертах его доклад сводится к следующему.

До войны в России производились лишь пластинки и дешевые аппараты, последние — исключительно для фото-пленок. Все остальное ввозилось из-за границы. Из общего оборота по фото-торговле — на пластинки и пленки падало около 13 миллионов рублей, на аппаратуру $2^1/_2$—3 миллиона рублей, на бумагу $1^1/_2$—*2 миллиона рублей* и на химикалии 1—$1^1/_2$ миллиона рублей.

В настояще время у нас налаживается собственное производство фото-аппаратов Томп и Точмех; Гоз уже приступил к изготовлению об'ективов, и в ближайшее время аппараты собственного производства появятся на рынке.

Количество работающих в Союзе фотографов (любителей и профессионалов) — 500.000 челов. Считая амортизацию имеющихся аппаратов в 5%, требуется ежегодно для восстановления — 25.000 штук аппаратов.

Совкино и Фото-Кино-Трест ввозят аппараты десятками, т.-е. в год — 1.000 штук, местная аппаратура, поступающая с Гоз и Точмех — тоже десятками, т.-е. 7—8% потребности, а всего 14—15% голодной нормы.

Такой недостаток аппаратуры отзывается болезненно на сбыте пластинок и бумаги.

Необходим ввоз аппаратов на $1^1/_2$—$1^3/_4$ миллиона рублей; требуются недорогие аппараты.

Внутрисоюзное производство пластинок — 1.500.000 дюжин — едва покрывает потребность на 25%.

Кроме пластинок, имеется громадный спрос на фото-пленки, которые сейчас являются крупным шагом вперед в фото-промышленности.

В 1929/30 году к зданию фабрики „Аэрофото“ будет сделана пристройка и начнется выпуск фото-пленок.

В 1931/32 году начнется организация работы по выпуску кино-пленок пристройкой к фабрике фото-пленок, что даст возможность уже начиная с 1932/33 гг. выпускать кино-пленку.

Таким образом, завершится полностью исполнение плана по охвату Фото-Кино-Трестом всех видов фото-промышленности.

Переходя к изложению своего 5-летнего плана, Фото-Кино-Трест дает следующие данные:

	Производство пластинок (в дюжинах разм. 15 × 16½ см)							Производство бумаги (в квадратных метрах)					
	1925/26	1926/27	1927/28	1928/29	1929/30	1930/31	1931/32	1926/27	1927/28	1928/29	1929/30	1930/31	1931/32
Количество . .	134.533	602.000	1.100.000	1.300.000	1 500.000	1.750.000	2.000.000	70.000	455.000	1.500.000	2.000.000	2.800 000	3.600.000
Себестоимость	369.000	1.242.000	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Отпускн. цена	425.000	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Увелич. произв.	—	347%	82%	18%	15%	16%	14%	—	550%	200%	33%	—	28%
Снижен. цен. .	—	—	7%	—	—	—	—	—	20%	—	—	—	—
	Производство бланок							Производство химикалий					
Штук	—	850.000	850.000	—	—	—	—	—	500 000	—	—	—	—
Увелич. произв.	—	—	—	—	—	—	—	—	672%	—	—	—	—
	Производство пленок (в кв. метрах)												
Количество . .	—	—	—	—	50.000	100.000	200.000	—	—	—	—	—	—
Увелич. произв.	—	—	—	—	—	100%	100%	—	—	—	—	—	—
								Общая сумма производства					
Себестоимость								1.442.000	3.370.000	5.634.000	7.276.000	9.411.000	11.910.000
Отпускная цена								1.931.000	—	—	—	—	—
Увеличение производства .								300%	133%	70%	29%	29%	26%

Дополнительные сведения:

Фото-промышленность других предприятий по программе на 1927/28 год выражается в следующем виде:

Производство пластинок:

Госмедторгпром (завод имени Семашко) . . .	300.000 дюжин
Сид (Сокольнический исправдом)	300.000 „
Кустари	—
Фото-Кино-Трест	1.100.000 „
Итого	1.700.000 дюжин

Производство бумаги:

Кустари, Сид, Укрфото, Циклон, Эфте, Форос и др. . . .	395.000 квадратных метров
Фото-Кино-Трест	455.000 „ „
Итого . .	850.000 квадратных метров

т.-е. по 0,5 кв. метра бумаги на 1 дюжину пластинок, что составляет 25% потребности.

Потребность научных учреждений, Военведа, НКВД и других наркоматов из года в год увеличивается; таким образом выпуск продукции Фото-Кино-Треста в ближайшее пятилетие с трудом покроет голодную норму спроса и то при непременном условии значительного увеличения выпуска на рынок фото-аппаратуры.

Только последующее пятилетие даст насыщение рынка, т.-е. удовлетворение того культурного запроса, который сейчас искусственно затушевывается.

Доклад кончился. Ошеломленный крупными цифрами и поражающими перспективами, я торжествующе посмотрел на своего соседа... „Ну, что вы скажете?“

— „Ничего,— ответил сосед.— Видите ли, встретились однажды двое знакомых. Один спрашивает другого: „Слыхали? Иванов выиграл 100.000!“— „Да, слыхал,— ответил ему тот,— но только в вашу новость я должен внести маленькую поправку: во-первых, это не Иванов, а Никифоров, во-вторых, не 100.000, а 25 рублей, и, в-третьих, не выиграл, а проиграл“.

— „К чему вы мне рассказываете этот банальный анекдот и какое отношение он имеет к докладу?“— удивленно спросил я.

— „Очень просто, — ответил мой сосед, спокойно.— Вникните в доклад, и вы увидите, что все, что говорил докладчик, выходит „как раз наоборот“. Докладчик вам говорит, что до войны все фото-аппараты ввозились из-за границы и лишь в виде исключения выпускались в продажу русскими фирмами только дешевые аппараты исключительно для фото-пленок. Во-первых, как вам известно, до войны пленочные аппараты продавались в России почти исключительно фирмой Кодак, которая имела свои магазины в Москве и в Ленинграде. Во-вторых, как вам известно, английский товар был всегда самый дорогой, а не самый дешевый, и, в-третьих, в России никогда пленочные аппараты не вырабатывались, а в действительности в виде исключения вырабатывалось ничтожное количество деревянных дорожных камер самого дешевого типа.

Далее докладчик исчисляет довоенное потребление пластинок в 13 миллионов рублей и бумаги— в 1½—2 миллиона рублей, а в другом месте своего доклада он заявляет, что 0,5 кв. метра бумаги на 1 дюжину пластинок составляет лишь 25% потребности, т.-е., значит, на 1 дюжину пластинок надо 2 кв. метра бумаги.

ЛЫЖНЫЙ СЛЕД

Ц. Джулио

Довоенная цена на пластинки кабинетного формата составляла 1 р. 10 к. за дюжину русских и 1 р. 50 коп. — 2 руб. — заграничных; возьмем в среднем по 1 р. 50 к., получим, что на 13 миллионов рублей расходовалось 8.600.000 дюжин пластинок, на которые по расчету докладчика (2 кв. метра на дюж.) требовалось — 17.200.000 кв. метров, т.-е. примерно 57 млн. листов бумаги размера 50 × 60 *см*; считая по 50 коп. за лист, получается сумма $28\frac{1}{2}$ миллионов рублей, между тем как всю довоенную фото-торговлю докладчик определяет в 19 миллионов рублей, а на долю бумаги он отводит всего $1\frac{1}{2}$—2 миллиона рублей.

Никак не выходит у меня и его подсчет потребного пополнения амортизации фото-аппаратуры, которое он определяет в 25.000 штук ежегодно. А выпускаемые на рынок десятками аппараты вырастают в тысячу, а тысяча с 25.000 составляет, как известно, 4%, а не 7—8%, как у докладчика, возрастая до 14—15%.

Очевидно, мы с докладчиком учились арифметике по разным учебникам.

Затем докладчик говорит о том, что недостаток фото-аппаратуры отзывается болезненно на проведении отечественной продукции пластинок и бумаги и сам же говорит о том, что производство пластинок едва покрывает 25% спроса. Как будто не совсем одно вытекает из другого.

Переходя к 5-летней программе, докладчик все время ошеломляет нас цифрами предполагаемого увеличения производства. Проценты сыплются щедрой рукой: 300%! Мало?—347%! Еще мало?— пожалуйста, 500%, можно и 672%, и так далее.

Но вот в смысле перспектив снижения цен докладчик очень скромен и этот щекотливый вопрос деликатно обходит. Лишь в одном месте он стыдливо указывает на снижение цен на пластинки в 7%, в то время как по его же признанию в 1926/27 году себестоимость продукции Фото-Кино-Треста выражается в 1.442.000 рублей, а выпускная цена —1.931.000 рублей, т.-е. прибыль составляет 35%, а между тем докладчик сам говорит, что фото-аппараты в значительной степени проникают и в низовые фото-ячейки, т.-е. в рабочие клубы, в вузовские фото-кружки и к рабкорам.

Я уже сказал, что арифметика у нас с докладчиком разная, а потому не буду касаться цифр его 5-летнего плана, но не могу не отметить, сколь умилителен он со своей наивной простотой, когда собирается в какой-то пристройке производить фото-пленки, а потом к этой пристройке пристроить еще пристройку для производства кино-пленок. То-есть к меньшему прицеплять большее. Неужели он не знает, что наша потребность к кино-пленке выражается в 20 миллионов метров, а в фото-пленке — он сам считает — всего в 200 тысяч дюжин, и неужели он не знает, что производство пленок — одно из самых сложных и самых крупных, которое никак уж в пристроечке не поставить?

Любопытна также легкость, с которой решаются такие вопросы, как изготовление фото-аппаратуры. Изготовил ГОЗ один опытный об'ектив, и уже делается заявление, что „можно считать, что дело выпуска фото-аппаратов внутреннего производства будет налажено в ближайшее же время", уже подсчитывается экономия в валюте, которая произойдет от выпуска собственных аппаратов на рынок.

Все увеличивая и увеличивая темп своего триумфального шествия по путям нашей промышленности (увеличение продукции на 100%, 200%, 347%, 550%, 672% и т. д.), докладчик нам ничего не сказал, увязано ли это его увеселительное путешествие с общим государственным планом, согласовано ли получение валюты на выписку из-за границы машин, оборудования и сырья. Увязан ли его план с планами силикатной, полиграфической и химической промышленности? Сможет ли он получить нужное количество сырья, имеет ли он достаточный кадр специалистов?.. На все эти вопросы мы ответов не имеем.

Нельзя не остановиться и на том пренебрежении, с которым докладчик относится к другим производственным организациям, тем самым умаляя их удельный вес. Так, например, продукция завода им. Семашко указана на 25% меньше действительной. Совершенно не учитывается производство кустарями пластинок, которых в действительности не так уже мало; отнести все производство бумаги, кроме своей, к кустарной промышленности, это — преуменьшить значение последней, в то время как некоторые из этих „кустарей" выпускают в 2—3 раза больше товару, чем Фото-Кино-Трест, при качестве не худшем.

Заканчивает докладчик обещанием в последующее пятилетие дать насыщение рынка фото-товарами, забыв, очевидно, сопоставить свой воображаемый выпуск в 3—4 миллиона дюжин пластинок и 3—4 миллиона квадратных метров бумаги с довоенным потреблением свыше 8 миллионов дюжин пластинок и 17 миллионов квадратных метров бумаги. А, ведь, за 15 лет жизнь на месте не стоит и надо надеяться, что культурные потребности будут увеличиваться.

— „Вот так-то, дорогой друг,— закончил мой собеседник.— Вас удивляет мое холодное и недоверчивое отношение к докладу? В таком случае, разрешите привести следующую цитату из доклада: „Мы имеем сейчас на ряду с пластинками еще громадный спрос на пленки, являющиеся сейчас крупным шагом вперед в деле развития фото-промышленности". Вы видите, что появление пленок докладчик считает чуть ли не сенсационной новостью, которая только сейчас стала известна и является достижением текущего момента. А вот мы с вами знаем, что еще 20 лет тому назад 10-летний карапуз, успешно выдержавший экзамен в приготовительный класс, требовал у своей матери аппарат „Кодак-Брауни № 1" за 2 р. 50 коп., с двумя катушками пленок 6 × 6 *см* по 6 снимков за 35 коп. А если мальчик вел себя хорошо, то мать покупала ему еще за 3 руб. проявительный бак, в котором он мог проявлять свои пленки на полном дневном свету. И вот то, что 20 лет тому назад знал каждый мальчик, руководители теперешнего фото-производства провозглашают последней новинкой".

В самом деле, почему ВСНХ решился выступить со столь „непродуманным" докладом?

Г. К—х

ВЕЧЕРНИЕ ВОЛНЫ *К. Накамура*

ПУТИ ФОТО-КУЛЬТУРЫ

Очерк третий. ТОН и ФОТОГРАФИЯ

У ФОТОГРАФОВ, да и у многих художников, понятие, связанное со словом т о н очень часто путается с понятием ц в е т а.

Фотографы говорят: „снимок окрашен в тон сепии", художники рассуждают: „какие великолепные голубые тона далей". И те, и другие, в сущности, говорят о цвете. Сепия — краска и имеет присущий ей коричневый цвет, а определение „голубые" — тоже говорит о цвете. Слово „тон", употребляемое ими, воспринимается, как слово „цвет", и теряет свое действительное значение.

А, между тем, слово т о н несет ясное понятие о с и л е цвета. Если слова „красный", „синий" определяют свойства цвета, то насыщенность или разжиженность цвета определяет тон. Красный или синий, или желтый цвет может быть с в е т л ы м и т е м н ы м, и т о н обозначает более точно эти цвета. И потому правильнее сказать, что фотография окрашена в ц в е т сепии и что дали—голубого ц в е т а, что снимок сделан темный в тоне, а дали — светлые по тону. Отсюда ясно, что нельзя тон смешивать с цветом или сливать эти два различных понятия в одно. Такое уточнение термина для нас важно в том смысле, чтобы понимать именно то, что действительно скрывается за этим словом.

Тон в фотографии имеет такое же значение, какое имеет цвет в живописи. Серая тональная гамма в фото-изображении как бы возмещает цветовую гамму станковой картины. И само собой понятно, какие трудности встают перед фотографом при возмещении тоном впечатления от цвета. Весь видимый мир с ярким голубым небом, с сочной зеленью деревьев, с синеющими далями полей и лесов, с самой разнообразной окраской предметов и бесчисленными оттенками на них должен быть передан фотографом только градацией тонов, начиная от белого и кончая черным. Этой скупой, серого цвета, гаммой ему нужно вызвать у зрителя такое же ощущение, какое он получает от природы или от хорошей многоцветной картины. Задача не легкая. Ему нужно т о л ь к о т о н о м дать впечатление, получаемое от ц в е т о - т о н а л ь н о й природы.

Но подбором тональных пятен, их соотношением, контрастами и расположением (композицией) фотограф м о ж е т создать впечатление, равное по силе впечатлению от цветной натуры. Мы знаем способность человека воссоздавать цвет, заполнять цветом графическое очертание предметов в изображениях художников, где отсутствие цвета как бы не замечается. Достигается это, нужно полагать, тем художественным начертанием и ритмом линий и пятен черного и белого, которое делает впечатление от изображения вполне законченным. Фотографу также нужно д о б и т ь с я этой силы впечатления от своего изображения, чтобы о цвете предметов зритель не думал. Он должен изображение сделать таким, чтобы оно давало полное удовлетворение и по-другому не мыслилось. Как будет достигать этого фотограф — это дело его творческих способностей, его понимания мира: рецептов для художественного оформления здесь быть не может. Но зная силу и воздействие тона, он легче разрешит стоящую перед ним задачу.

Конечно, могут быть такие положения, когда фотографу очень трудно передать весьма интересный сюжет в природе, когда, например, яркое синее небо, насыщенная по цвету зелень и красные ягоды рябины или цветы горят на солнце и очень живописны, но о д и н а к о в ы п о т о н у.

Такие сюжеты, очень живописные, интересные с точки зрения художника-живописца, в фото передадутся почти одной силы тонами серого и совершенно не дадут никакого впечатления. И если все же нужно заснять такой мотив, то фотографу большей частью приходится выждать другое время дня, когда небо будет светлее зелени или появятся тени, изменят общий тон деревьев и дадут тональную разницу между небом и землей.

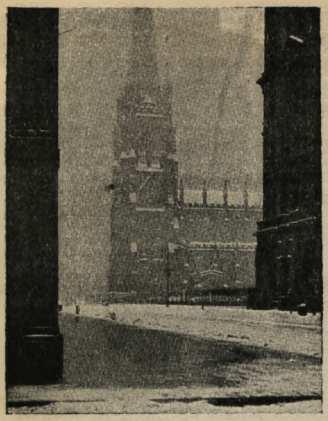
Мы часто видим, как один и тот же пейзаж изменяется в разные часы дня, и не придаем большого значения этому. Между тем, с изобразительной стороны эти явления очень интересны. Ищущему фотографу весьма полезно заснять одно и то же место у себя на дворе или в пейзаже — в разное время дня и изучить и з м е н е н и е т о н а от освещения, как это делал когда-то известный французский художник Клод Монэ, изображая одни и те же стога сена, чтобы изучить цвет и свет в природе. Такие „этюды" дадут фотографу ясную картину перегруппировки тонов от перемены освещения.

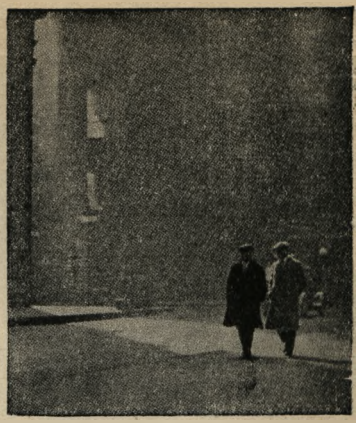
Не менее интересно заснять этот же сюжет и в разную погоду: в туман, в серый день, в грозу. Это еще больше покажет разницу и изменяемость тональных соотношений в природе

Наблюдательный фотограф не может не видеть изменения тона в зависимости от пространства, когда темные по тону деревья становятся светлыми, когда градация тонов, от темного к светлому, уводит наш взгляд вглубь, создавая так называемую „воздушную перспективу". Тона, взятые в постепенно ослабевающей силе или, наоборот, усиливающиеся, дают впечатление большой глубины, даже если взята короткая шкала в четыре-пять тонов.

Передача пространства тоном как в зимнем, так и в летнем пейзаже является для фотографа задачей серьезной. При с'емке ему сразу же следует определить основные партии тонов, их силу и взаимоотношения между собой, а затем уже выбирать наиболее выгодную точку зрения, откуда планы делились бы ясно. Большое значение для удачи с'емки будет иметь и выбор времени дня, да и погода, когда наиболее характерна тональность этой местности и возможна композиция видимых тональных пятен.

Тон сам по себе, независимо от цвета, действует так или иначе на психику человека. Мы знаем, какое неприятное, тяжелое настроение охватывает нас, когда мы находимся в темной, мрачной комнате.





Передача пространства тоном

Темнота эта, чернота, действует гнетуще. Вообще черный цвет и темные тона серого дают впечатление тяжести, мрачности. Фотограф, строя свое изображение на темных тонах, должен особенно тонко учесть силу, напряженность этих тонов, чтобы получить задуманное впечатление. Чуть-чуть темнее или светлее — и получается уже другая тональная гамма. Конечно, выбор гаммы тонов должен быть тесно связан с сюжетом и оправдан темой.

Яркой противоположностью изображению темному в тоне будет изображение светлое в тоне. Насколько темное сжимало, сдавливало, настолькое белое как бы расширяет, увеличивает его. Градация светло-серого и белого дает нежную, тонкую гамму и открывает очень богатые возможности оформления. Ребенок, женское лицо, пейзаж, выдержанные в светлых тонах, производят часто более сильное впечатление, чем изображение этих же сюжетов в полной гамме тонов — от черного до белого. Вкус и чувство меры подскажут фотографу, какие сюжеты и в какой гамме лучше выдержать.

Соединение темных и светлых тонов, так называемый контраст тона, дает изображению сильный эффект. Произведения, основанные на контрастах тона, сразу останавливают внимание и вызывают напряженность впечатления. Но контрастность тональных пятен требует особо внимательного к себе отношения, дабы не получить грубого эффекта, ничего общего не имеющего с художественным впечатлением. Если же контрасты использованы в меру, изображение приобретает большую силу и художественную ценность.

Как для передачи пространства, так и для разрешения других задач важным является распределение тональных пятен на снимке. От удачного расположения пятен — композиции тона, изображение становится сильным и особенно убедительным. Отсутствие тональной композиции или случайность ее делает изображение неуравновешенным. Каждое пятно смотрится отдельно, не связано между собой и кажется незаконченным или, как говорят, в нем чего-то недостает. Недостает, конечно, увязки, гармонии пятен. Тональная композиция дает равновесие всему произведению. Ни одно из пятен, когда они скомпанованы, нельзя передвинуть или убрать, усилить или ослабить: сейчас же изменится вся композиция.

Изображение темное в тоне.

Изображение светлое в тоне.

Изображение контрастное в тоне.

Устанавливая величину пятен, соотношение и расположение их, фотограф должен мысленно преодолеть подробности и представить себе в локальных тонах все изображение. От него требуется творческое проникновение в видимый мир и умение видеть в предметах моменты художественного значения. Выразительность светлого пятна на темном, броскость и резкость темного на светлом, в том или другом сочетании — все это во власти фотографа: как взять и как трактовать их в изображении. Все зависит от него. Фотограф м о ж е т подобрать сочетание тонов и расположить их в том соотношении, как ему творчески мыслится.

Простой пример изменения и сочетания тонов со стаканом и тарелкой при одном и том же расположении предметов показывает тональные возможности передачи натюр-морта. Одни и те же предметы от изменения тональности смотрятся по-разному.

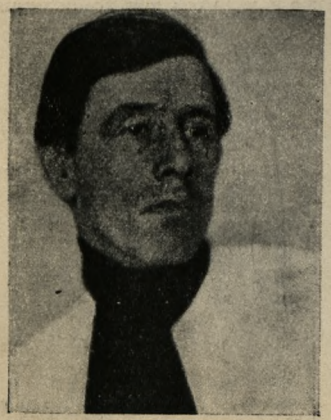
Темный стакан, светлая тарелка и блюдце на белом.

Стакан среднего тона, тарелка и блюдце на сером.

Светлый стакан, тарелка и блюдце на темном.

Если в пейзаже есть некоторая связанность, свойственная с'емке с натуры, то в портрете для фотографа достаточно свободы. По своему усмотрению он может изменить тона в портрете до желаемой гаммы путем освещения, композиции и т. д. Но было бы лучше, если бы он задумывал портрет в известных тонах, а затем уже подбирал тон костюма, фона и окружающих предметов в поставленной задаче. Шкала тонов, богатая переходами, может быть им использована в различнейших сочетаниях. Шкала тонов в портрете может быть длинной и короткой. Портреты, снятые в нескольких основных тонах, бывают часто выразительнее разработанных в полной гамме.

Поэтому, фотографу, когда он хочет снять портрет или группу, следует установить гамму тонов, а не пользоваться случайной. Только тогда его изображение будет производить определенное впечатление. Только осмысленное использование тона сможет сделать то, что изображение его будет действовать, доходить до ощущения зрителя.



Портрет с ограниченным числом тонов.

Шкала тонов, взятых в этом портрете.

Анализ тона. Основные тона в этом же портрете.

Посмотрим, как пользовались тоном художники-живописцы, особенно старые мастера, которые прекрасно чувствовали и понимали тон. Большинство этих художников любили темные, глубокие тона. Темным тоном художники эффектно выделяли светлые лица и белые воротнички своих персонажей.

В картине Яна Стейна — „Посещение врача" очень интересно распределение пятен. Белый фартук, повязка больной и подушка об'единены между собой и привлекают внимание прежде всего к фигуре больной, среди общего среднего и темного тона картины. Белые пятнышки воротничков и манжет двух других фигур картины слегка оттягивают взгляд, но остальные пятна взяты в не резком делении и, обобщенные, сосредоточивают все внимание на больной. В картине взята небольшая шкала тонов, но очень выразительная по силе для этого сюжета.

В другой картине, французского художника Клуэ, шкала тонов еще короче. На темном фоне светлое лицо обрамлено узкой белой полоской воротничка и, подчеркнутое почти черной одеждой и беретом на голове, составляет основные тональные пятна картины. В этой лаконичности художника кроется большая сила. Композиция пятен взята так, что взгляд концентрируется на лице и не отвлекается в сторону, хотя и внесены довольно резкие детали костюма.

И в третьей картине шкала тонов доведена до скупости. При первом взгляде видны как будто два тона — светлый и темный, и только при рассматривании выступают очертания стола и немногих предметов на нем. Эта картина поучительна своей простотой, обобщением подробностей, выявлением самого главного и хорошим использованием контраста тона.

Изучение тона для фотографа является насущным вопросом. Повторяю, что тон для него то же, что цвет для художника. Тон — его стихия. Фотограф должен знать сущность природы тона. В своих опытных работах он должен вплотную подойти к различным явлениям тона. Через натюр-морты он сумеет исследовать тональные взаимоотношения различной величины и силы пятен между собой. Ему нужно знать, как действует изображение с большим или меньшим количеством светлых или темных тонов. Только после изучения воздействия тона на зрителя он сможет сознательно применять его в своих произведениях. И потому упорно изучайте тон, делайте этюды, добивайтесь, и результаты учебы не замедлят сказаться.

Ян Стейн. Посещение врача. 17 век.

Ф. Клуэ. Портрет. 16 век.

Люцифель. 16 век.

Разработайте следующие задачи на тон:

1. Найти композиционное равновесие тона:

а) Натюр-морт весь светлый в тоне, только одно темное пятно предмета в нем. Найти наиболее выразительное положение темного пятна в изображении.

б) Весь темный натюр-морт и два пятна предметов: одно — белое, другое — серое. Найти уравновешивающее их положение.

в) Весь серый натюр-морт и два пятна — белое и черное. Найти композиционное положение в изображении.

2. Сделать снимок в четыре-пять тонов:

Поставить натюр-морты на короткую шкалу тонов. Взять черное, темно-серое, серое среднее и белое. Можно взять и более богатую гамму тонов.

3. Передать тоном пространство:

В данном случае ясное выявление линейной перспективы неважно. Нужно выбрать достаточно яркое соотношение и положение тональных пятен.

Предлагая эти задачи, мы надеемся направить фотографа к самодеятельности в его исканиях, в надежде на то, что он сам будет производить опыты по интересующим его явлениям тона.

Н. ТРОШИН

ЗИМОЙ в НЕСКУЧНОМ САДУ *Легран* (Москва)

Конец февраля, 1 час дня, солнце, „Тессар" Ф:4,5, средний желтый фильтр, экспозиция 1/25 сек. Проявлено метол-гидрохиноном, усилено сулемой.

КАК ПЛАСТИНКА ДЕЛАЕТСЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОЙ к РАЗЛИЧНЫМ ЦВЕТНЫМ ЛУЧАМ

МНОГОКРАСОЧНОСТЬ окружающих нас тел природы, как известно, не может быть просто запечатлена и передана фотографической пластинкой. Существующие приемы цветного фотографирования еще нельзя признать вполне разрешенными и широкодоступными. Но и то, что достигнуто в этом направлении, есть, в сущности, результат дальнейших исследований после открытия Фогелем в 1873 г. метода так называемой оптической сенсибилизации, т.-е. очувствления пластинки к различным цветным лучам. Цветное фотографирование есть, строго говоря, глубокое следствие этого метода.

Однако, не только для цветной фотографии является важным прием оптической сенсибилизации: он играет видную роль в однотонной художественной фотографии и имеет огромнейшее значение в различных областях применения фотографии для научных исследований. В настоящем очерке мы и попытаемся изложить физико-химическую сущность этого кардинального для современной фотографии метода, а также затронуть и метод десенсибилизации, т.-е. понижения светочувствительности фотографической эмульсии, как противоположный первому.

Фотографическая пластинка, как большинству фотографов хорошо известно, „видит", а, следовательно, и длительно запечатлевает,— совсем не так, как видит глаз человека. Человеческий глаз, помимо цветной окраски, различает еще различную степень яркости отдельных цветов; так, наиболее ярким кажется желто-зеленый цвет. На фотографическую же пластинку наиболее сильное действие оказывают лучи синие и фиолетовые, а также лучи, уже невидимые глазом — ультрафиолетовые. В обычной ландшафтной фотографии действием этих лучей также не приходится пренебрегать, так как энергия, посылаемая солнцем и достигающая земной поверхности, достаточно богата этими лучами, вопреки существующему на этот предмет мнению у фотографов-практиков. Чтобы этот вопрос был более понятен, приведем следующие данные: длина световой волны, производящая действие на сетчатку глаза, колеблется в пределах от 700 *мμ* (красные

лучи) до 400 *мμ*[1]) (крайние фиолетовые лучи): это и есть границы видимой части спектра. Спектр же солнечных лучей, попадающих на земную поверхность, простирается гораздо дальше в сторону лучей с длиной волны короче 400 *мμ*, примерно до 290 *мμ*. Но при работе с обыкновенными фотографическими об'ективами — не все ультрафиолетовые лучи достигают эмульсионного слоя пластинки: стекло, из которого сделаны линзы об'ектива, частично поглощает их; все же лучи, начиная с длины волны 310 *мμ*, уже проходят через об'ектив и могут действовать на пластинку.

Таким образом, цветопередача фотографической пластинки, в смысле воспроизведения соотношений в яркостях цветов, сильно отличается от цветовосприятия глаза. Этим и об'ясняется заметное искажение при фотографировании на обыкновенных пластинках: синие и фиолетовые окраски получаются на позитивном изображении светлыми, почти белыми, тогда как другие окраски передаются почти одинаково в виде темных мест; иначе говоря, изображение получается вялым, в однотонной передаче его почти вовсе отсутствует намек на цветоделение.

Для того, чтобы сделать фотографическую эмульсию способной воспринимать лучи зеленые, желтые, оранжевые и красные, прибегают к способу очувствления путем введения в эмульсию некоторых красящих веществ, представляющих сложные органические соединения — так называемые анилиновые краски. Количество вводимого красителя ничтожно, и, наоборот, слишком большие количества его ухудшают эффект сенсибилизации. Обычно растворы, применяемые для очувствления купанием пластинки, имеют концентрацию от 1 : 25,000 до 1 : 1,000,000 (одна миллионная). Чтобы была понятна причина употребления таких низких концентраций, чтобы была понятна вся техника сенсибилизации — довольно простая, но тем не менее очень капризная, необходимо хотя бы совсем кратко коснуться физико-химической природы светочувствительности и сущности явления оптической сенсибилизации.

Светочувствительный слой фотографической пластинки имеет зернистое строение, что можно наблюдать при рассмотрении его в микроскоп при сильных увеличениях; отдельные зерна, составленные из бромистого серебра — обычно с некоторой примесью иодистого, имеют большей частью явно кристаллическое строение, как это видно на рис. 1, представляющем микрофотографию эмульсии при линейном увеличении в 2500 раз. Размеры зерен у различных пластинок колеблются в довольно широких пределах, начиная от десятых долей микрона и до 10 микрон. В одном сорте эмульсии большей частью также встречаются зерна различных размеров, но обычно зерна некоторого размера попадаются в данной эмульсии чаще, чем остальные. Часто попадаются и такие эмульсии, которые имеют не вполне оформившееся с внешней стороны кристаллическое строение зерен, но в этих случаях обычно имеет место более равномерное распределение зерен по величинам; микрофотография такой эмульсии при линейном увеличении в 2500 раз представлена на рис. 2.

Зерна являются отдельными и самостоятельными единицами, воспринимающими действие света. Носителем же светочувствительности является, однако, не само зерно в целом, но лишь некоторые точки его, представляющие места, наиболее легко уязвимые светом. Эти точки, так называемые

[1]) Длина световых волн выражается миллимикронами (*мμ*); о размерности этой величины видно из следующих данных: 1 микрон (*μ*) = 0,001 *мм*; 1 миллимикрон (*мμ*) = 0,001 *μ* = = 0,000001 *мм*.

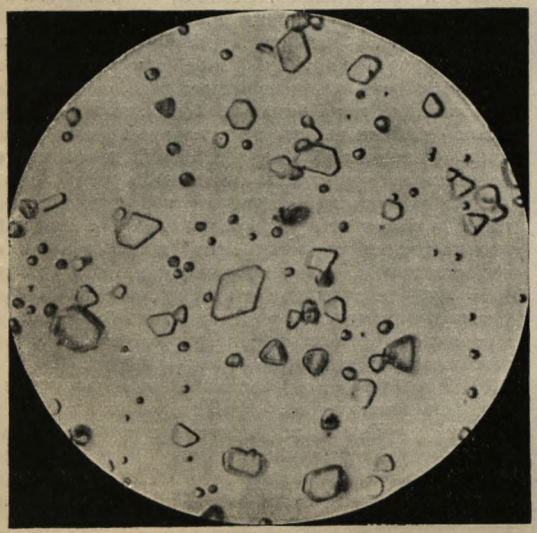


Рис. 1. Микрофотография эмульсии с зернами кристаллического строения.

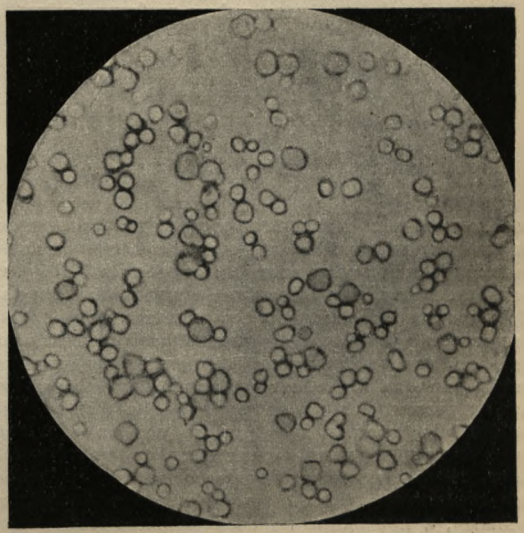


Рис. 2. Микрофотография эмульсии с зернами неявно-кристаллического строения.

Увеличение в 2500 раз.

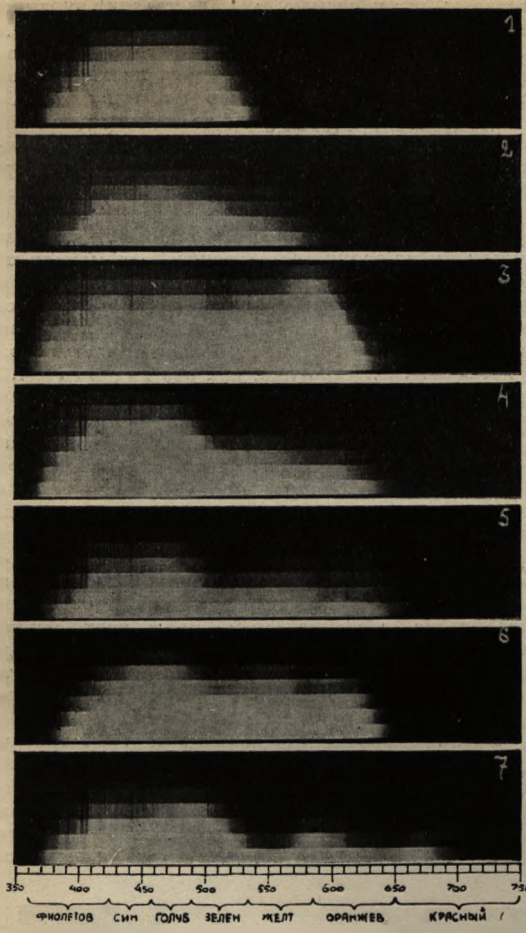


Рис. 3. 1. Пластинка до сенсибилизации.
2. Сенсибилизирована пинафлаволом.
3. „ эритрозином.
4. „ ортохромом.
5. „ пинавердолом.
6. „ пинахромом.
7. „ пинацианолом.

зародышевые образования, состоят из ничтожных включений инородного вещества между имеющими электрический заряд атомами серебра и брома, из которых построены отдельные эмульсионные зерна. В высокочувствительных пластинках инородным веществом является, главным образом, сернистое серебро, как это показано в обстоятельных работах Шеппарда и его сотрудников. Для проявления имеют значение лишь измененные светом зародышевые образования, лежащие на поверхности зерна, — от них и начинается процесс проявления. Свет, совершающий химическую работу образования скрытого изображения, должен поглощаться зернами, а последние по своей физико-химической природе способны поглощать лишь лучи коротких длин волн; поэтому обыкновенная фотографическая пластинка и не может реагировать и запечатлевать другие лучи, кроме голубых, синих, фиолетовых и ультрафиолетовых. Для того, чтобы сделать пластинку чувствительной и к другим лучам с более длинной световой волной, необходимо, как очевидно, заставить эмульсионные зерна поглощать эти лучи, что и достигается путем введения в эмульсию красителей — оптических сенсибилизаторов. Оптический сенсибилизатор удерживается зернами-кристаллами и дает на их поверхности особого рода соединение с бромистым серебром. Количество красителя, остающегося в светочувствительном слое пластинки, выражается чрезвычайно малой величиной; так, в случае пластинок, сенсибилизированных эритрозином, это красящее вещество находится в эмульсионном слое в количестве 0.001 миллиграмма на квадратный сантиметр [1]). И этого количества оказывается достаточным для того, чтобы сообщить пластинке чувствительность к тем лучам, к которым она сама по себе нечувствительна. Частицы красящего вещества, покрывая тончайшим слоем поверхность эмульсионных зерен, поглощают лучи определенной длины волны, и действие их переносят на бромистое серебро, в результате чего и происходит образование скрытого изображения. Из сказанного ясно, что область цветного очувствления всецело зависит от природы красящего вещества, вводимого в слой, т.-е. от его способности поглощать свет. С другой стороны, не всякий краситель может оказаться оптическим сенсибилизатором, так как последний должен вступить в тесный контакт с бромистым серебром на поверхности зерна, что обусловливается также химической природой красителя. В настоящее время известно довольно большое число применяемых в практической фотографии оптических сенсибилизаторов — их насчитывается свыше 25 штук, и число это все пополняется дальнейшими исследованиями в этом направлении. Среди них имеются вещества, очувствляющие фотографическую эмульсию к лучам зеленым, желтым, оранжевым и красным, т.-е. ко всей видимой, менее преломляемой части спектра; каждое вещество дает при этом своеобразную картину цветной чувствительности в зависимости от своих физико-химических свойств. В последние годы число сенсибилизаторов пополнилось такими веществами, которые дают возможность сообщить фотографической пластинке способность воспринимать действие лучей, лежащих далеко за пределами красной границы видимости глаза, а именно такие красители, как цианин, криптоцианин и неоцианин дают возможность очувствить пластинку к лучам с длиной волны до 1100 *мμ*; эти лучи до открытия указанных сенсибилизаторов могли быть прослеживаемы лишь при помощи термоэлектрического столбика, т.-е. по их тепловому действию.

В продаже сенсибилизированные пластинки носят название ортохроматических и панхроматических; первые чувствительны к зеленым и желтым лучам, вторые — еще к оранжевым и красным. Для приготовления панхроматических пластинок применяют обычно смешанный

[1]) 1 миллиграмм = 0,001 *г*; несмотря на такое ничтожное количество эритрозина, в нем содержится огромное число отдельных частиц (молекул), а именно 10^{14} (число с 14 нулями) молекул, которые и покрывают поверхность эмульсионных зерен.

КРИК ОБЕЗЬЯНЫ

раствор из нескольких красителей. Ортохроматические пластинки производятся сейчас в СССР.

Далее следует несколько подробнее указать, в чем выражается эффект цветного очувствления. Для этой цели особенно удобно и наглядно воспользоваться фотографированием спектра — той радужной полоски, которая получается при разложении белого света призмой. Еще нагляднее получится картина, рисующая цветочувствительность фотографической пластинки, если щель, через которую попадает свет на призму, сделать не равномерной ширины, а в виде клина или ступеньками. Тогда различной ширине щели будут соответствовать различной относительной яркости спектры, и в зависимости от этого при фотографировании будут получаться различные результаты в смысле длины полоски и степени почернения ее, которые все вместе дают очень наглядную картину распределения цветочувствительности, что видно из рис. 3, где сопоставлены результаты очувствления различными сенсибилизаторами.

Помещенные на рис. 3 фотографии спектров через ступенчатую щель, так называемые спектрограммы избирательной светочувствительности, ясно показывают неравномерное распределение чувствительности к различным лучам спектра, иначе говоря — светочувствительность зависит от длины световой волны, совершающей химическую работу образования скрытого изображения. Из сопоставления спектрограмм друг с другом легко наблюдать, что с введением в эмульсию оптического сенсибилизатора — последняя приобретает способность запечатлевать световые лучи, которые до сенсибилизации не оказывали сколько-нибудь заметного действия. Таким образом, у очувствленной пластинки расширяется область цветной чувствительности. Оптическая сенсибилизация не позволяет, однако, сделать пластинку одинаково чувствительной к различным лучам; обычно естественная чувствительность к лучам синим и фиолетовым сохраняется после сенсибилизации, оставаясь значительно выше по сравнению с приобретенной цветочувствительностью под влиянием введенного в эмульсию красителя. Кроме того, в зависимости от сенсибилизатора, пластинка получает наибольшее очувствление лишь к определенным лучам, оставаясь менее чувствительной к другим, что очень характерно выражают приведенные на рис. 3 спектрограммы, сразу наглядно рисующие распределение светочувствительности в зависимости от длины световой волны.

Обработка фотографической пластинки — проявление — требует постоянного наблюдения за ходом этого процесса. Для возможности визуального

наблюдения приходится прибегать к освещению темной лаборатории. Рациональное освещение фотографической лаборатории должно выбираться в согласии с цветочувствительностью обрабатываемой фотографической пластинки, а также в согласии с нашим зрительным цветовосприятием. Во многих случаях, особенно при работе с пластинками, чувствительными к оранжевым и красным лучам (панхроматические эмульсии), применение освещения лаборатории, даже специально подобранного,— в высшей степени затруднительно, так как ведет к заметному образованию вуали. Это обстоятельство и явилось причиной возникновения вопроса о десенсибилизации фотографической эмульсии. Под десенсибилизацией подразумевается метод искусственного понижения светочувствительности пластинки, уже имеющей скрытое изображение. Этот метод, как очевидно, важен потому, что он в значительной степени облегчает обработку очувствленных пластинок, делая возможным вести проявление при светло-красном или желтом освещении.

Из изложенного ясно, что вещества, предназначаемые для понижения светочувствительности фотографических пластинок, так называемые десенсибилизаторы, не должны разрушать сколько-нибудь заметно скрытого изображения, имеющегося на пластинке. В качестве десенсибилизаторов в настоящее время применяется целый ряд красящих веществ, обладающих, как оказывается, противоположным действием по сравнению с красителями — оптическими сенсибилизаторами. Особенно важное практическое значение получили следующие вещества (анилиновые краски): феносафранин, пинасафрол, пинакриптол зеленый, пинакриптол желтый и ауранция; десенсибилизатор под названием просто пинакриптол представляет смесь зеленого и желтого пинакриптола.

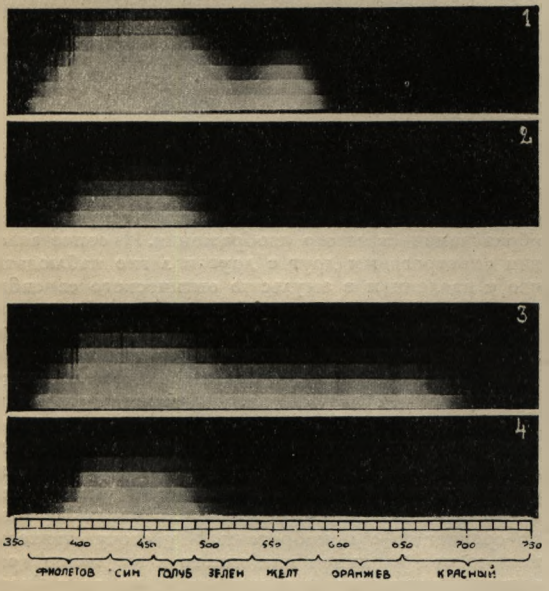


Рис. 4.

Ортохроматическая пластинка:

1 — до десенсибилизации.

2 — после десенсибилизации.

Панхроматическая пластинка:

3 — до десенсибилизации.

4 — после десенсибилизации.

Указанные десенсибилизаторы позволяют снизить светочувствительность к белому свету до $^1/_{100}$ от первоначальной у высокочувствительных пластинок. Различные десенсибилизаторы отличаются, однако, по способности понижать светочувствительность к различным спектральным участкам. Эта особенность десенсибилизатора находится, кроме того, в некоторой зависимости от введенного в эмульсию оптического сенсибилизатора.

Красители-десенсибилизаторы могут быть применяемы или в виде предварительной перед проявлением ванны, или же могут вводиться в проявляющий раствор. В случае применения предварительной десенсибилизации, концентрация красителя обычно колеблется от 1 : 5000 до 1 : 10000; при десенсибилизации в проявляющем растворе применяются еще меньшие концентрации, обычно 1 : 25000. Большей частью наблюдается, что десенсибилизатор в проявляющем растворе оказывает на эмульсию более сильный эффект по сравнению с предшествующей проявлению десенсибилизацией при условии одинаковых концентраций. Десенсибилизирующее действие одного из применяемых красителей, пинакриптол зеленого, приведено на рис. 4. На этом рисунке помещены спектрограммы избирательной чувствительности ортохроматической и панхроматической пластинок до и после десенсибилизации. Экспозиция при получении спектрограмм на десенсибилизированных пластинках была увеличена в 100 раз.

Приведенные данные с очевидностью показывают, насколько сильное влияние оказывает десенсибилизатор на светочувствительность эмульсии, и подтверждают рациональность применения десенсибилизации.

Если вспомнить теперь природу светочувствительности и механизм действия света при образовании скрытого изображения, то станет до некоторой степени понятным и механизм десенсибилизатора. Ясно, что краситель, применяемый в качестве десенсибилизатора, обладает специфической особенностью более или менее полно разрушать зародышевые образования в зерне, т.-е. те включения инородного вещества, которые обусловливают высокую светочувствительность фотографических эмульсий, а также разрушают и оптический сенсибилизатор. Правда, вопрос о механизме такого разрушения не вполне еще выяснен; обычно его представляют, как окислительный процесс, вызываемый десенсибилизатором около зародышевых образований. Во всяком случае, десенсибилизатор как бы нарушает неоднородность зерна-кристалла, или уничтожая зародышевое образование полностью, или изменяя его настолько, что оно теряет способность облегчать около себя действие света.

К. ЧИБИСОВ

НА МОСКОВСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ *Я. Халип* (Москва)

„Тессар", диафрагма Ф/12, январь, 9 часов вечера, пластинки „Аэрофото", экспозиция 20 минут.

ОРТОХРОМАТИЧЕСКИЕ ПЛАСТИНКИ и ЖЕЛТЫЙ СВЕТОФИЛЬТР

ЕСТЕСТВЕННО, что в поисках за сюжетами с'емки, многих фотолюбителей увлекают красоты природы. Какой-нибудь пейзаж — будь то даже зимний,— не только освещен, но и полон красок; на матовом стекле камеры всякий ландшафт, почти всякий сюжет выглядит так привлекательно, что не жалеешь иногда затратить на с'емку даже последнюю пластинку. Каково же бывает разочарование, когда в результате всех фотографических процессов получаешь технически безупречный, но какой-то скучный и безжизненный снимок. Так происходит со многими, а, главным образом, с теми, кто не отдает себе отчета в том, что привлекательность естественного сюжета — не только в освещении его, в линиях или в формах, но и в богатстве красочных нюансов (цветов), какими он насыщен.

Обыкновенная фотография (не цветная) монохромна, она слепа к цветам, она знает только черное и белое; это именно и надо помнить фотографу.

Как же быть? Если отказаться от с'емки цветных сюжетов, это значит отказаться от фотографии вообще — ведь, в природе повсюду разбросаны краски (цвета).

Оставим в стороне цветную фотографию — она пока еще не настолько разработана, чтобы пользование ею было бы так же просто, как и обыкновенной фотографией. Но от последней мы можем и должны требовать правдивости в передаче именно сюжета цветного. Эта правдивость будет заключаться не в передаче красок, как таковых, а в относительной яркости их. Для того, чтобы это было понятнее, представим себе какой-нибудь ландшафт осеннего периода — он полон красок. Если внимательно вглядеться в богатство цветных нюансов, то нетрудно заметить следующее:

Например, желтые колосья ржи нам кажутся светлее синего неба, т.-е. ярче; красная окраска листьев клена (осенняя) светлее (ярче) ствола дерева. Какой бы цветной пример мы ни взяли, все будет говорить о том, что каждый цвет, кроме

впечатления от него, как о таком-то именно цвете, будет производить на наш глаз еще впечатление той или иной степени яркости. В нашем примере, даже при наличии зеленой листвы деревьев, желтый цвет ржи нам кажется наиболее ярким.

Таким образом, если на фотографическом снимке будет передана эта относительная яркость красок природы, то он будет, при известных условиях, выразительным и правдивым. В то время, как художники-живописцы передают цвета природы подбором соответствующих красок, фотограф, кроме композиции, освещения, должен подумать и о том, как фотографическим тоном передать еще и относительную яркость цветов. Само собой разумеется, что из слова „тон" мы совершенно исключаем неправильное толкование его большинством фотографов, как цвет [1]).

Способность светочувствительной бромосеребряной эмульсии фотографических пластинок восстановляться в металлическое серебро (под действием проявителя) находится в прямой зависимости от степени поглощения ею тех или иных цветных лучей солнечного спектра. Эта зависимость достаточно исчерпывающе изложена в предыдущей статье [2]).

Наша скромная задача будет заключаться в изложении обычных правил пользования ортохроматическими пластинками, как единственно правильным способом передачи относительной яркости красок.

Производя с'емку на обыкновенных (не ортохроматических) пластинках, каждому фотографу не трудно убедиться на практике в полном отсутствии той правдивости, какую следовало бы получить на снимке в соответствии с нашими зрительными впечатлениями. Так, например, желтая осенняя листва, наиболее яркое в осеннем пейзаже,— выходит темной; синее небо, казавшееся темнее желтого, получается на отпечатке белой бумагой, так как именно от неба упало на пластинку наибольшее количество голубых и фиолетовых лучей: эти лучи пластинкой восприняты (поглощены), т.-е. в этом месте негатива больше всего образовалось металлического серебра при проявлении.

Степень поглощаемости зеленых, желтых и красных лучей эмульсией обыкновенной пластинки ничтожна, поэтому-то последняя так мало к ним чувствительна.

Если фотограф пожелает видеть природу или снимаемый красочный сюжет „глазами" фотографической пластинки, он должен смотреть на все сквозь темно-голубое стекло; это избавит его от многих разочарований, так как он увидит тогда не пышную красочность, а только черное и белое.

Ортохроматические пластинки. В обычной фотографии не имеет особого значения цвет красный, так как его роль в природе сравнительно незначительна. Поэтому большинство случаев сенсибилизации (очувствления) пластинки к тем или иным лучам сводится к повышению ее чувствительности к желтому и зеленому. Именно эти пластинки и называются ортохроматическими. Степень чувствительности их к желтым и зеленым лучам зависит от характера взятого красителя и умело составленного сенсибилизирующего раствора. Мы не будем здесь приводить рецептов последних (они имеются во многих справочниках), потому что это не имеет сейчас практического значения для фотолюбителя; имеющиеся в продаже ортохроматические пластинки более или менее соответствуют своему названию.

Но какие бы красители мы ни брали для увеличения восприятия пластинки к желтым, зеленым и красным лучам (неактиничным), одновременно уменьшить в достаточной мере ее чувствительность к лучам синим и голубым (актиничным) — не удается.

Эти лучи все же продолжают оказывать на светочувствительный слой пластинки весьма значительное действие, тем самым не давая эффекта правильной передачи относительной яркости цветов.

Желтые светофильтры. Таким образом, является необходимостью действие на пластинку актиничных лучей уменьшить (ослабить) каким-либо другим способом. Очевидно, этим способом может быть только искусственная задержка голубых лучей, падающих через об'ектив на пластинку. Такой средой, задерживающей те или иные лучи спектра, и является окрашенный в соответствующий цвет прозрачный светофильтр. Так как в условиях обыкновенного фотографирования такая прозрачная среда не должна пропускать актиничных лучей (голубых и фиолетовых), но должна пропускать беспрепятственно все красные и зеленые лучи, то, очевидно, такой светофильтр должен быть по окраске желтым.

В настоящее время вопрос о построении и применении светофильтров основательно разработан как с теоретической, так и с практической стороны. В нашу задачу войдет лишь описание самых элементарных сведений о применениях желтого светофильтра в условиях обычного фотографирования.

Прежде всего, напрасно думают некоторые начинающие фото-любители, что желтым светофильтром может быть любое желтое стекло. Последнее для фотографической практики непригодно вообще. Для изготовления той или иной насыщенности (плотности) светофильтра употребляются исключительно анилиновые краски того или иного цвета и, кроме того, специально вырабатываемые для фотографических целей [3]). В общих чертах изготовление желтых светофильтров сводится к поливке чистого стекла раствором желатина, в который введен того или иного характера краситель. При наличии указанных красок, в крайнем случае допустимо выкупать в течение нескольких минут в растворе красителя простую диапозитивную пластинку, отфиксированную и хорошо промытую.

Плотность светофильтра (прозрачность его) зависит от количества краски, взятой для приготовления его, расчитывая при этом краску в граммах на одну квадратную единицу его площади. Чем больше введено в светофильтр краски, тем прозрачность его меньше, при этом каждый краситель имеет предел своего полезного действия (в отношении поглощения актиничных лучей) и потому

[1]) См. статью Н. Трошина—„Тон и фотография" в настоящем номере „Советского Фото".

[2]) См. статью К. Чибисова—„Как пластинка делается чувствительной к различным цветным лучам" в этом же номере.

[3]) Фабрики Мейстер и Луциус в Германии.

ФАКТОРИЯ в БРИТАНСКОЙ КОЛУМБИИ *И. Вандерпан*

излишнее увеличение его количества — бесцельно. Соответственно подбирая степень яркости (интенсивность окраски) желтого светофильтра, можно добиться при с'емке того, что все голубые и желтые лучи об'екта (с'емки) будут переданы на фотографии с соответствующей степенью яркости. Это различие степеней яркости будет передано на снимке различными тонами. Само собой разумеется, что при этом пластинка, взятая для с'емки, должна быть ортохроматической, и чем больше она очувствлена к восприятию лучей зеленых, тем относительно темнее может быть взят светофильтр.

По степени окраски желтых светофильтров их обычно подразделяют на четыре основных группы: светло-желтый (моментальный), средний, насыщенно-желтый (правильный) и контрастный (красновато-желтый). Понятно, что все они различаются, главным образом, по способности задерживать то или иное количество актиничных (синих) лучей. В то время, как первый из них задерживает сравнительно небольшое количество их,— правильный фильтр задерживает все синие лучи, а контрастный, кроме того, и сине-зеленые.

Вовсе не следует думать, что чем темнее желтый фильтр, тем правильнее будет передано на снимке различие в тональности цветных об'ектов. Прежде всего, наличие светофильтра удлиняет время экспозиции вообще. Если светло-желтый канареечного цвета фильтр практически может и не увеличивать экспозиции, то все остальные, в зависимости от интенсивности своей окраски, требуют удлинения выдержки от 2 до 10 и более раз.

Кроме того, целесообразность применения того или иного фильтра часто зависит от степени чувствительности к желтым и зеленым лучам взятой для с'емки ортохроматической пластинки. Работая на ортохроматических пластинках Фото-Кино-Треста и Ред-Стар, учитывая непостоянство их цветочувствительности,— довольно трудно точно сказать, какой и при каких с'емках они требуют светофильтр. Означенные фирмы, указывая в своих прейс-курантах чувствительность ортохроматических пластинок к синим (10°—11° по Шейнеру) и желтым (12°—13° по Шейнеру) лучам, упоминают, что при обычных с'емках пластинки требуют „не очень густого светофильтра".

Прежде всего, работая на указанных пластинках без светофильтра, мы не заметили особо правильной передачи соотношения цветов. Тем не менее, можно сказать, что при с'емке ландшафтов (летних) для правильности передачи синего неба и зелени достаточен светофильтр, удлиняющий экспозицию в 2 раза (двухкратный). Для передачи нежных модуляций снежного покрова (в зимнем ландшафте) лучше взять светофильтр более насыщенный, близкий к „правильному", увеличивающий экспозицию в 3—4 раза (тартразиновый фильтр).

От фильтра для портретной фотографии требуется, чтобы интенсивность его окраски не увеличивала бы значительно экспозиции. В с'емках такого рода следует стремиться передать правильно соотношение между желтыми и синими лучами. Поэтому и здесь пригоден прозрачный светофильтр, увеличивающий экспозицию не более как на 20%—30%. При репродукции масляных картин вполне достаточным будет „правильный" фильтр, при чем экспозиция зависит от характера взятой ортохроматической пластинки: в среднем при этом фильтре она увеличится от 6 до 10 раз.

Вообще говоря, при с'емке на ортохроматических пластинках со светофильтром, точных норм экспозиции дать невозможно, так как последняя зависит не только от природы введенного в пластинку красителя, но и от многих других условий.

Что касается расположения фильтра по отношению к об'ективу аппарата, то в условиях обычного фотографирования это не имеет особо существенного значения. Обычно фильтр помещают перед об'ективом. Установку на резкость по матовому стеклу производят после включения фильтра.

Проявление ортохроматических пластинок должно производиться при темно-красном рубиновом стекле лабораторного фонаря. В крайнем случае, при наличии только ярко-красного освещения, ванну с пластинкой следует держать во время проявления прикрытой. Процесс проявления ортохроматических пластинок в остальном ничем не отличается от проявления пластинок простых.

В заключение следует сказать, что с'емка на ортохроматических пластинках со светофильтром настолько выгодна в смысле получения цельности и правдивости изображения, что работа на пластинках простых должна бы для серьезного фотолюбителя существовать только как исключение.

Н. Д. ПЕТРОВ

РЕЗУЛЬТАТЫ СМОТРА ФОТОГРАФИИ в СТЕНГАЗЕТЕ—будут об'явлены в № 4 „Советского Фото".
РЕЗУЛЬТАТЫ КОНКУРСА „ЗИМА"— будут об'явлены в № 5 журнала.

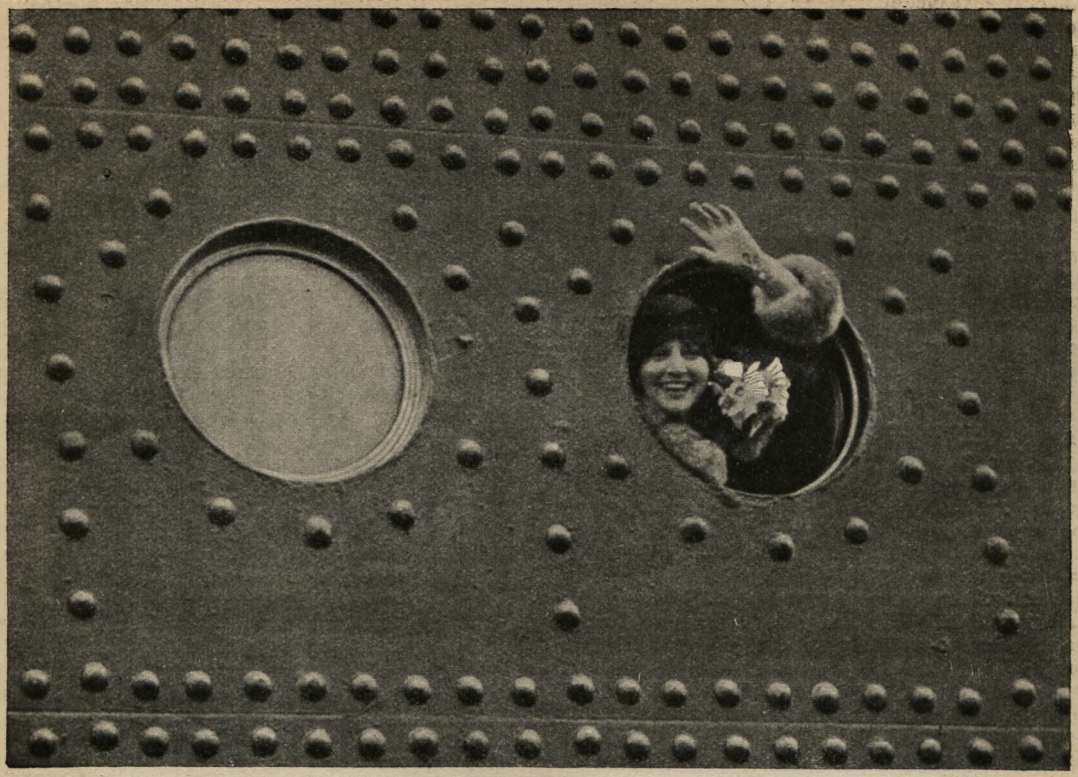
„ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ХИМИЯ в общедоступном изложении"

(книжка 14-я „Библиотеки Советского Фото") вышла из печати. Требуйте во всех газетных киосках и в лучших фото-магазинах. *Книжка необходима для сознательного ведения и регулирования фотографических процессов.* 112 страниц. **Цена 60 коп.**

КОМПЛЕКТЫ „СОВЕТСКОГО ФОТО" ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДА:

1) За 1927 год все 12 номеров высылаются за 2 рубля *(имеется только 450 комплектов).*
2) За 1926 год имеются только 4 номера (5, 7, 8 и 9), которые высылаются за 75 коп.
3) Отдельные номера за 1927 год (кроме № 3) — по 30 коп.

Пересылка — бесплатно. Наложенным платежом —на 25 коп. дороже.



Американская летчица Руфь Эдер (участница перелета из Америки в Европу) отвечает на приветствия встречающей толпы в момент возвращения на пароходе в Нью-Йоркскую гавань.

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ для ЖУРНАЛОВ и ГАЗЕТ

Считая обслуживание фото-любителями печатной и стенной прессы — задачей первостепенной важности, „Советское Фото" ввело постоянный отдел „Фотографирование для журналов и газет", предназначенный для фото-любителей, желающих начать работу на этом интересном поприще.

КАК СНИМАТЬ

Иногда бывает, что неважное событие, какой-нибудь „спорт" так изображен, что только из-ва него покупают журнал. *Еф. Зозуля.*

Когда сюжет для с'емки найден, мало навести аппарат и спустить затвор: надо еще интересно скомпановать снимок, рационально построить его. Интересное, эффектное и правильное изображение само собой не получается; фотограф-журналист должен умело пользоваться своим орудием производства, руководствуясь опытом и художественным чутьем. Важно не только, ч т о именно снято, но и к а к снято.

В компановке снимка проявляется личное творчество фотографа. Фото репортер должен иметь неутомимую выдумку, изобретательность, должен быстро ориентироваться во всех обстоятельствах, сразу решать, откуда лучше снять, с какой стороны интереснее снимаемый об'ект, где лучше освещение. Фото-репортер должен быть находчивым и сообразительным.

Исключительное значение в компановке снимка имеет выбор позиции, на которой фотограф располагает свой аппарат во время с'емки.

Перед с'емкой фото-репортер должен мысленно определить границы изображения, которое он хочет получить, а затем, приближаясь или отдаляясь, выбрать такое место, с которого аппарат дает желаемое изображение.

Не следует делать все снимки на один манер. Нужно разнообразить их. Парады и манифестации на Красной Площади в Москве происходят уже десять лет по нескольку раз в год, и все же наши фото-репортеры ухитряются каждый раз давать снимки, непохожие на предыдущие.

Обычно снимок разделяется на первый план, средний (главный) план и задний план, служащий фоном.

Выбор первого плана, оживляющего снимок и привлекающего взор зрителя, имеет существенное значение для красоты и сочности снимка.

В природе обычно первый план представляет собой голую площадь, улицу, однообразное поле. Снимок с таким первым планом пуст, плоск, скучен. Колонна, груда камней, барьер, даже следы на снегу, световые пятна и тени на земле — годятся для первого плана и придают художественный эффект снимку. Особенно часто дается на первом плане свешивающаяся сверху или сбоку ветка дерева: она, помещаясь на фоне неба, нисколько не закрывает собой главные предметы и очень оживляет снимок, к тому же ее можно найти почти всюду.

Центральные, важнейшие предметы размещаются обычно на среднем плане, который поэтому называется главным. Хорошая компановка требует, чтобы составные части снимка образовывали линию, направляющую взгляд зрителя от первого плана к главной части и затем к третьему плану. Впечатление теряется и рассеивается, если такой линии нет и зрителю приходится бегать глазами по снимку, не зная, откуда начать осмотр деталей.

Наш глаз привык в природе видеть первый план отчетливее всего остального, нерезкость близких предметов раздражает глаз и портит общее впечатление от снимка; поэтому наводить следует резче главный и передний планы, хотя бы в ущерб дали.

При с'емке следует руководствоваться правилом, что об'ектив должен находиться на одной высоте с той частью снимаемого предмета, которая должна попасть в центр пластинки. Так, пятиэтажный дом лучше всего выйдет с балкона третьего этажа противоположного дома, автомобиль — с высоты одного метра от земли; снимая человека во весь рост, нужно держать аппарат на высоте пояса; при с'емке ребенка или животного — на высоте груди последнего, и т. д.

Все окружающее мы видим с высоты наших глаз, и поэтому при с'емке отдаленных предметов самое естественное положение для об'ектива — на высоте глаз человека среднего роста.

Для репортерской с'емки иногда очень выгодна необычная позиция снимающего,— например, откуда-нибудь сверху. С'емка сверху всегда дает превосходные результаты и все больше и больше входит в обиход репортеров всего мира. При фотографировании массовых шествий, толпы — с'емка с высоты положительно незаменима. В стремлении забраться как можно выше, 3-4-5 этажей уже не удовлетворяют фотографов: они взбираются на крыши домов, небоскребов, на аэропланы — и действительно получают отличные снимки.

Массовые сцены снимать следует издалека, стремясь захватить побольше. Но на ряду с такими снимками, фото-журналист постоянно должен снимать что-нибудь близко, крупно, „первым планом", выражаясь кинематографическим языком, так как американские приемы киномонтажа прочно проникли в советский журнальный монтаж, и журналы, давая общий вид, любят крупно давать детали.

Для получения наибольшей глубины резкости всех планов надо снимать с наименьшей диафрагмой, допускаемой световыми и скоростными условиями. Репортеры полным отверстием светосильного об'ектива снимают только в пасмурную погоду, обычно же они пользуются отверстиями от Ф/7 до Ф/12.

Правильное определение времени экспозиции — дело опыта и точному учету не поддается: существуют различные таблицы и приборы, дающие возможность приблизительного определения. Общеизвестно правило: лучше передержать, чем недодержать, так как передержанный негатив может быть исправлен при проявлении.

Нормальное положение солнца при с'емке — сзади и сбоку аппарата. Очень яркий солнечный свет дает резкие контрасты света и тени. Наилучшие снимки получаются при солнце, затянутом легкими белыми облаками.

Снимки, сделанные прямо против солнца, иногда получаются очень эффектными, но годятся они не для всякого сюжета и злоупотреблять ими не следует. Во избежание попадания при этом в об'ектив прямых солнечных лучей, нужно прикрывать его сверху рукой, книгой и т. п. (специально приспособленным к об'ективу щитком цилиндрической формы).

Во время спуска затвора аппарат необходимо держать совершенно неподвижно, малейшее движение может дать размазанный, нерезкий, „шевеленый" снимок. Очень полезен металлический или пневматический спуск.

Немецкие фото-репортеры все, что можно, стараются снимать с треножника, везде, где можно, наводят по матовому стеклу, достигая этим наибольшей резкости.

Каждым аппаратом можно сделать вертикальный или горизонтальный снимок. Если главные линии на изображении горизонтальны — то и снимок следует сделать горизонтальным, при вертикальных линиях — вертикальным; при несоблюдении этого правила снимок производит меньшее впечатление. Большинство снимков горизонтальны, однако, для обложки необходимы вертикальные снимки.

Обыкновенно несколько фотографов снимают одно и то же. Сравнивайте ваши снимки со снимками товарищей и определяйте, который из снимков лучше и почему. Если снимок не удовлетворяет вас вполне — не удовлетворит он и редакцию.

Некоторые редакции, давая фотографу поручение, подробно инструктируют его относительно характера нужных журналу снимков. Начинающему такие указания будут особенно полезны.

УЛИЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ в НЬЮ-ЙОРКЕ. Площадь Колумба

Под площадью строится туннель для безопасного перехода пешеходов.

ПОДГОТОВКА СНИМКА к СДАЧЕ в ЖУРНАЛ

ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО фотографа-журналиста важен вопрос не только с'емки, но и срочной доставки пластинки в лабораторию и готового отпечатка — в редакцию. В погоне за скоростью, заграничные фото-репортеры пересылают негативы с места с'емки в редакцию на аэропланах, устраивают в поездах и на пароходах лаборатории для проявления снимка и изготовления клише. Цинкографии европейских и американских газет изготовляют клише в течение получаса. При быстром темпе европейской газетной работы опоздание на несколько часов часто равносильно потере снимка.

У нас до такой спешки дело пока еще не дошло (центральные московские газеты за последний год идут к этому), но все же и сейчас советский фотожурналист не должен напрасно терять времени. Часто другие фотографы снимали с ним одно и то же и могут опередить его. Кроме того, важно поспеть к сроку сдачи материала журналом в типографию, иначе материалу придется пролежать до следующего номера, и если за это время другие журналы поместят подобный сюжет—ваш снимок может уже никогда не увидеть свет. Поэтому, окончив с'емку, репортер должен спешить в лабораторию.

Начинающие, не имеющие специальной темной комнаты, могут проявлять и печатать вечером в обыкновенной комнате, завесив окна шторами. Красный фонарь должен давать настолько яркий свет, чтобы на расстоянии аршина от него можно было читать книгу. Водопровод ускоряет и облегчает всю работу и потому очень желателен в лаборатории.

Для успешности быстрой репортерской работы, весь инвентарь и реактивы должны быть расставлены в лаборатории рационально: на определенных постоянных и удобных местах. После использования каждый предмет нужно тотчас же ставить обратно на его место: беспорядок и разыскивание в темноте предметов замедляют работу.

Кроме обычных материалов, в лаборатории нужно иметь древесный или винный спирт для сушки негативов и отпечатков, вату для вытирания осадка с негативов и отпечатков после проявления.

Начинающему фотографу-журналисту нет смысла кидаться от одного проявителя к другому: все распространенные проявители при правильном применении хороши. Следует выбрать один какой-нибудь проявитель, изучить его, привыкнуть к нему, так же как к определенным сортам пластинок и

бумаги. Наиболее распространен метоло-гидрохиноннный проявитель.

Репортер хранит свои негативы долгое время, так как они впоследствии могут быть неоднократно использованы. Поэтому промывать негативы необходимо тщательно, чтобы их не испортил выступивший гипосульфит. Если нет особой спешки, то лучше пользоваться кислым фиксажем, работающим медленнее простого раствора гипосульфита, но надежнее; к тому же он дольше сохраняется. Если негативы по условиям места или времени сразу промыть как следует не удалось — промойте их дополнительно после, когда позволит время. На негативах и отпечатках после промывки остается иногда черный осадок, поэтому перед окончанием промывания их нужно осторожно протереть со стороны слоя концами пальцев или мокрой ватой.

Негатив, в случае надобности, можно усилить или ослабить—целиком или только в нужных местах. Для усиления рекомендуем редко применяемый русскими фотографами урановый усилитель.

После того, как негатив проявлен, отфиксирован и хорошо промыт—скоро получить отпечаток можно двумя способами: печатанием с мокрого негатива или же с негатива, быстро высушенного посредством спирта.

В первом случае лист бромистой бумаги размачивают в той же ванне, где находится промытый негатив, и подводят его в воде же под негатив до полного контакта. Затем негатив с прижатой к нему бромистой бумагой вынимается из воды, излишняя влага слегка отдавливается пропускной бумагой, негатив кладется на ровную доску стеклянной стороной кверху и экспонируется обычным образом. Бумага снимается опять под водой и таким же образом может быть заменена новой. Однако, более 3—5 отпечатков таким способом сделать нельзя: эмульсия негатива слишком размягчается и может быть повреждена.

Гораздо проще и удобнее быстро высушить негатив спиртом. Для этого его кладут на 10 минут в ванну со спиртом — древесным или винным, можно денатуратом. Спирт поглощает из желатинового слоя всю воду и становится на ее место. Если затем вынуть негатив из спиртовой ванны, то спирт быстро испарится и негатив в 10 минут высохнет совершенно. Во всех случаях сушки полезно негатив поставить на ветер или под струю воздуха — это ускоряет сушку. Никоим образом нельзя сушить негатив подогреванием,— например, около печки, так как эмульсия легко может расплавиться, и пропадет вся работа.

Готовые отпечатки после промывания сушатся также спиртом, в котором их выдерживают несколько минут до тех пор, пока изображение станет просвечивать с обратной стороны отпечатка. Тогда отжимают излишек спирта и высушивают отпечаток — быстрее, если на ветру или около трубы парового отопления (осторожно!)

Употребляемый для сушки спирт служит не вечно; когда он уже достаточно набрал воды из отпечатков, он начинает работать медленнее и должен быть заменен свежим.

Скорое получение отпечатков очень немудрено и требует только аккуратности. При небольшем навыке, проявить пластинку и получить готовый отпечаток можно в полчаса, и через два-три часа после с'емки фото-репортер может уже доставить свежие снимки в редакцию.

Провинциальным фото-корреспондентам так спешить нет необходимости и в большинстве случаев совершенно достаточно, если снимки отправлены в редакцию на другой день после с'емки. Дольше же медлить небезопасно, так как фотографы других журналов могут опередить вас, и редакция будет вами недовольна. Впрочем, все зависит от сюжетов.

Бумаги для отпечатков в журнальной фотографии применяются бромо-серебряные (очень чувствительные) и менее чувствительные хлоробромосеребряные или газлихт (газопечатные); они дают отпечатки черного цвета, наиболее удобного для дальнейшей репродукции (окрашивать отпечатки ни в коем случае не следует). Оба сорта нужны фото-репортеру: бромистые — для нормальных негативов и для увеличений, газлихт — для слабых недодержаных негативов. Бумага должна быть белой и обязательно глянцевой — она лучше передает детали и дает сочные отпечатки, наиболее выгодные для воспроизведения на клише. Матовая же бумага дает серые отпечатки, детали на ней пропадают. Шероховатая, грубо-зернистая бумага мало пригодна для цинкографских целей, так как на ней также пропадают детали и, кроме того, на клише получается структура бумаги.

Понятно, если по каким-либо причинам, например, начинающий — за неимением нужных сортов бумаги, или фотограф-художник — в целях достижения большего эффекта, пришлют снимок, сделанный на другом сорте бумаги (хотя бы даже коричневый отпечаток на дневной бумаге), то возможность его воспроизведения не исключается.

Наиболее употребительный размер отпечатков для журналов во всем мире — 13 × 18 и 18 × 24 *см.* В таком размере снимают редко, и потому приходится, если есть возможность, прибегать к увеличению. К тому же почти каждый снимок в увеличенном виде кажется лучше и эффектнее. Об'ясняется это тем, что нормальное, наиболее удобное для глаз расстояние рассматривания снимка равно 20—25 сантиметрам; маленькие снимки приходится рассматривать на меньшем расстоянии и они от этого проигрывают. После увеличения же снимок можно рассматривать с нормального расстояния и он от этого значительно выигрывает в глазах редакции.

Для увеличения пригодна, главным образом, только бромосеребряная бумага. Хлоробромосеребряные бумаги (за исключением нескольких быстрых сортов, выпущенных в последнее время для увеличений) требуют чрезвычайно долгой экспозиции и потому почти не применяются для увеличения.

В целях скорого получения отпечатка, увеличивать можно и с мокрого негатива, с эмульсии которого сбежали капли и лишняя влага. При этом нужно остерегаться, чтобы эмульсия не расплавилась; полезно задубить ее пятипроцентным раствором формалина.

Увеличения можно делать каждым фотографическим аппаратом; обычно в лабораториях увеличения делаются посредством проекционного фонаря. Негативы для этого нужны мягкие, слабые. Сильные и контрастные негативы дают неудовлетвори-

БОРЬБА СО СНЕГОМ. Снегоочиститель за работой

тельные результаты и их перед увеличением нужно ослабить. В последние годы за-границей появились очень удобные вертикальные увеличители, в которых дорогостоящий конденсатор заменен молочным стеклом. Они занимают мало места по сравнению с громоздкой установкой обыкновенного проектора и не требуют слабых негативов, а дают превосходные результаты с нормальных негативов. В СССР они пока еще мало распространены.

Встречающиеся на негативах и отпечатках пятна, точки, царапины нужно заделывать тушью. Часто при с'емках на первом плане попадаются одно или несколько лиц или какие-либо предметы—нерезкие, портящие общее впечатление от снимка. Их также надо ретушировать, придавая им более резкие контуры. Вообще же обычная портретная ретушь, часто искажающая и прикрашивающая лицо, в журнальной фотографии недопустима и некоторыми изданиями даже преследуется.

Скучные, неинтересные края снимков, рассеивающие внимание части – удаляются обрезкой; этим может быть улучшено впечатление от снимка и выделен главный мотив. Обычно это делает редакция, но и фотографу не мешает представлять свои снимки редакции в наиболее привлекательном виде. Обрезать отпечатки нужно прямо так, чтобы вертикальные линии натуры остались и на отпечатке вертикальными, а то иногда в одном только номере иллюстрированного журнала можно встретить больше десятка кривых снимков, из которых некоторые перекошены на 45 градусов.

Наклеивать снимки на картон нет никакой надобности, часто это даже мешает редакции при монтировке снимка.

С легкой руки заграничных агентств, у нас привилось обыкновение придавать снимкам зеркальный глянец (прикаткой мокрого отпечатка к зеркальному стеклу, предварительно протертому тальком или раствором воска в бензине). Многие столичные редакции требуют от фотографов подобной глазировки в наивном убеждении, что глазированные отпечатки лучше выйдут в репродукции; с другой стороны, и сами фото-репортеры стремятся приносить зазеркаленные отпечатки, так как в этом случае „товар" блестит, красивее выглядит и его легче сбыть. По существу же, глазировка — дурной тон и вредная привычка: она затрудняет дальнейшую ретушь и усложняет с'емку в цинкографии, так как на зеркальном отпечатке от фонарей получаются рефлексы, делающие черные места светлыми (нам известны случаи, когда цинкографии после ряда попыток так и не удалось получить сносного клише с глазированного отпечатка и она потребовала ... даже матовый). За исключением редких технических снимков с массой мелких деталей, для всякого журнала ничего лучшего, чем отпечаток на простой глянцевой бумаге, без дальнейшего зазеркаления, и не нужно.

Когда снимок совершенно готов, к нему нужно сделать подпись. Удачная ударная подпись может придать интерес неважному снимку, так же как тусклая подпись — погубить эффектную фотографию.

Обработка и составление подписей — дело редакции; фотограф же должен на обратной стороне каждого снимка ясно и разборчиво написать, что именно изображает данная фотография, когда и где она сделана, и пометить свою фамилию и адрес. Писать можно чернилами или мягким карандашем, следя за тем, чтобы не продавить при этом отпечаток. Надпись нужно делать на самом отпечатке, а не в сопроводительном письме или на отдельном листке, потому что в редакционной сутолоке листок легко может затеряться или смешаться с другими. Если снимок изображает малоизвестное событие или прислан из провинции, то полезно приложить к нему подробное описание снятого или газетную вырезку.

Чтобы заслужить доверие редакции, надо быть честным в подписях, не преувеличивать в целях придания снимку большей значимости. Например, нельзя давать снимок кучи камней, сложенных в прошлом году на собственном дворе, в которой живут собаки, и называть это „Гротом Лермонтова", как сделал не так давно автор одного из очерков в одном из распространенных журналов. Такого сотрудника быстро перестанут печатать.

В. МИКУЛИН

ЛАМПА для ВСПЫШКИ МАГНИЯ

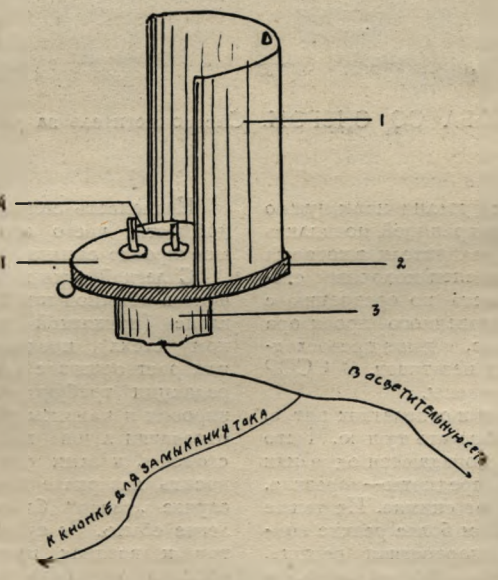
В ПРАКТИКЕ фото-любителя нередки случаи, когда магний не загорается. Особенно, если, за неимением „Агфа-молнии", пользоваться продаваемой вспышкой „Сириус". Этикетка довоенная, но о качестве не спрашивайте! Не лучше дело обстоит и с машинками для вспышки: для них нет хороших пистонов и нет уверенности в работе.

Положение кажется безнадежным, но выход из него есть—надо сделать самому прибор для вспышки, используя электрический ток от любой лампы или от штепселя.

Возьмите круглую жестяную банку из-под консервов или кофе, вырежьте половину ее цилиндрической поверхности до дна ножницами, и у вас уже часть лампы—основание и рефлектор — готова.

В дне коробки надо вырезать или пробить два отверстия 7—8 *мм* в диаметре на расстоянии, которое имеют между собой контакты обыкновенной штепсельной вилки и с таким расчетом, чтобы эти контакты не касались краев отверстий во избежание короткого замыкания, когда прибор будет в действии.

Чтобы укрепить штепсельную вилку, надо кодну коробки снизу прибить гвоздиками деревянный кружок (можно штепсельную розетку), толщиною около 1 *см*, в котором просверлить два отверстия. В эти отверстия должны натуго вставляться контакты штепсельной вилки. Вилка вставляется снизу. Вот здесь-то, при прилаживании этой деревянной части, и надо следить, чтобы контакты не касались дна коробки. Теперь остается взять несколько метров обыкновенного шнура для электрического освещения и с обоих концов его монтировать по штепсельной вилке — одна пойдет в штепсельную розетку, а другая — в лампу. Где-нибудь посредине один из проводов шнура перерезается для того, чтобы включить замыкатель тока, для чего хорошо использовать грушу от электрического звонка с небольшим концом звонкового провода, и весь прибор готов к действию. В оставшейся боковой части коробки (рефлектор) надо сделать отверстие, чтобы можно было нашу лампу вешать на гвоздь на стойку.



1 — жестяной рефлектор; 2 — деревянная дощечка, к которой прикрепляется жесть; 3 — штепсельная вилка с проводом; 4 — дно жестяной коробки; 5 — тонкая медная проволочка.

Остается зарядить лампу: между пропущенными через деревяшку и дно банки контактами надо вставить тоненькую медную проволочку (можно жилку от звонкового шнура), которая *не должна касаться дна коробки*, насыпать на нее порцию магниевой вспышки, повесить все это на гвоздь сзади или немного сбоку фото-аппарата и взять звонковую грушу в руку. Для с'емки все готово! Вам остается предупредить снимающихся, или даже не делая этого, открыть затвор и нажать незаметно для других грушу—вспышка последует незамедлительно и наверняка. Нажатием груши включается в цепь ток, при чем в вилке, где вставлена тоненькая медная проволочка, получается короткое замыкание, проволочка сгорает и искра воспламеняет магний. Бояться того, что перегорят провода — не приходится, так как сопротивление проволочки очень ничтожно.

Я лично произвел десятки снимков с такой лампой и у меня ни разу не было случая, чтобы перегорали пробки.

Для удобства включения вашего приспособления хорошо приобрести штепсельную головку, которая ввертывается в любой ламповый патрон, и тогда вы будете обеспечены током в любом помещении, где есть электрическое освещение.

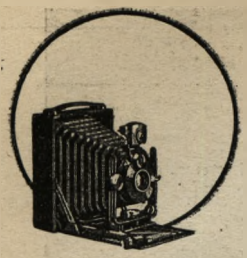
Для вспышки я пользуюсь следующей смесью:

Магния в порошке . . . . . 10 г
Бертолетовой соли в порошке . . 12 г

С. БОЛДЫРЕВ

ТЕБЕРДИНЕЦ

П. Новицкий (Кавказ)



ШАГ за ШАГОМ

Беседы с начинающими

Под общим заглавием „Шаг за шагом" редакция дает в самый простой и легкой форме серию последовательных бесед, предназначенных для тех товарищей, которые еще не занимались фотографией и хотят с нею познакомиться и сделать первые шаги в этой области.

Беседа третья. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ С'ЕМКА

Для улавливании изображения, даваемого об'ективом фотографического аппарата, служат светочувствительные пластинки, представляющие собой стеклянные пластинки, покрытые с одной стороны бромосеребряно-желатиновым слоем (эмульсией).

Бромистое серебро чувствительно к свету. Когда в фотографическом аппарате изображение падает на пластинку, то бромистое серебро, входящее в ее слой, под влиянием света подвергается изменению, при чем сильнее в тех местах, где на него попало больше света (где изображение светлее), и меньше там, где света было меньше (в темных частях изображения). Рисунки 1, 2, 3 и 4 показывают, что происходит с пластинкой при с'емке и после нее; на рисунке 5 изображен позитивный процесс, дающий окончательный готовый снимок на бумаге.

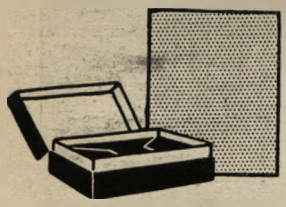


Рис. 1. Невкспонированная пластинка (вынимать из коробки только при темно-красном свете!) имеет равномерную матовую желто-белую поверхность.

Все фотографирование состоит из трех последовательных операций:

1) с'емка (получение посредством об'ектива и фото-аппарата скрытого изображения снимаемого предмета на стеклянной пластинке);

2) негативный процесс или проявление (химическая обработка чувствительного слоя пластинки с целью превращения скрытого изображения в видимое — негатив);

3) позитивный процесс, или печатание (получение с негатива отпечатка на фотографической бумаге).

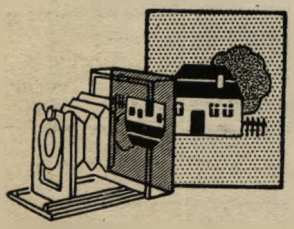


Рис. 2. Во время экспозиции, на эмульсию пластинки действует изображение снимаемого предмета и окружающей его обстановки (с'емка).

Для каждого фотографа, начинающего или уже подготовленного и опытного, обязательно основное правило:

Для получения хорошего результата работы — прежде всего нужно правильно произвести с'емку.

Правда, возможно и с несовсем удовлетворительного негатива получить впоследствии приличный отпечаток, но все же лучше обойтись без последующей лишней работы. Во-первых, далеко не всякий плохой негатив можно исправить — многие из них окончательно непригодны; во-вторых, даже и в случае, если негатив поддается улучшению, самая эта работа требует известных знаний и практики, которых, ведь, у начинающего нет. Вместо того, чтобы исправлять негатив — часто лучше сделать с'емку заново. Поэтому каждый, занимающийся фотографией, должен прежде всего стремиться к соблюдению всех тех условий с'емки, которые нужны для получения хорошего негатива.

Даваемое об'ективом изображение:

1) должно быть резким (что достигается установкой на фокус посредством матового стекла или по шкале расстояний),

2) должно действовать на пластинку в течение определенного, нужного для данного случая, количества времени.

Первое из этих условий (резкость) достигается легко; соблюдение же второго условия (правильная продолжительность экспозиции) является самой трудной задачей для каждого фотографа, а в особенности для начинающего. Вопросом экспозиции мы займемся поэтому по возможности подробно.

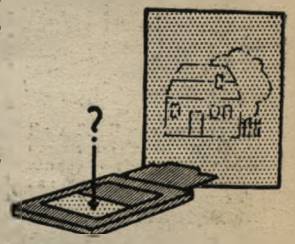


Рис. 3. Экспонированная пластинка по внешнему виду выглядит совершенно такой же, как и невкспонированная, но содержит в себе скрытое изображение снятого предмета.

Рис. 4. Соответствующей химической обработкой вто скрытое изображение можно сделать явным, видимым (негативный процесс). При этом получается изображение с обратным соотношением тонов (черное выходит белым и белое — черным), негатив.

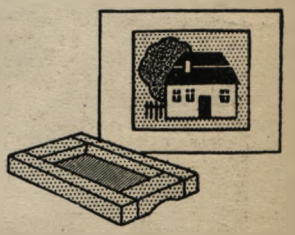


Рис. 5. В результате позитивного процесса, при помощи негатива на светочувствительной бумаге образуется изображение, передающее правильные соотношения тонов сфотографированного предмета (позитив).

ВРЕМЯ ЭКСПОЗИЦИИ (ВЫДЕРЖКА)

Изображение должно действовать на пластинку столько времени, сколько требуется для того, чтобы наиболее темные его части оказали на эмульсию достаточное влияние и были бы различимы после проявления на негативе. Отступления от нормального потребного времени экспозиции вредят результатам, а иногда и совсем губят с'емку.

На продолжительность экспозиции влияет ряд различных факторов, от которых она находится в тесной и правильной зависимости.

Даже географическая широта места с'емки имеет значение: на юге сила света сильнее, чем на севере, и поэтому, при одинаковых прочих условиях, для получения хорошего негатива в южных местностях нужна более короткая экспозиция, нежели в северных.

Нетрудно понять, что времена года и время дня имеют существенное значение: каждому известно, что осенью и зимой свет слабее, чем летом, и в полдень — сильнее, чем рано утром или ближе к вечеру. При этом следует заметить, что в действительности разница в силе света в различные времена года и в разное время дня гораздо значительнее, чем кажется с первого взгляда. Это об'ясняется тем, что наш глаз быстро приспосабливается к различному освещению и потому мало пригоден для оценки различных степеней света.

Характер снимаемого предмета также влияет на экспозицию: открытый пейзаж дает больше света, чем, например, узкий темный переулок или внутренность комнаты, и поэтому в первом случае нужна более короткая выдержка, чем во втором и в третьем.

Погода оказывает весьма существенное влияние на продолжительность экспозиции: например, даже в октябре, в солнечный день, иногда может быть нужна более короткая экспозиция, чем при пасмурной погоде в июне, несмотря на то, что летом вообще освещение во много раз сильнее, чем осенью.

Чувствительность пластинки также следует принять во внимание: чем чувствительнее эмульсия, тем, понятно, меньше времени требуется для получения изображения.

Наконец, имеет для продолжительности экспозиции значение, наиболее легко поддающееся учету, величина отверстия диафрагмы (об этом подробно было сказано в нашей предыдущей беседе в № 2 журнала, см. рис. 6). Чем меньшее взято отверстие диафрагмы, тем темнее получается изображение на пластинке, и ее меньшую освещенность следует компенсировать более продолжительным временем действия изображения, т.-е. большей экспозицией.

Все эти перечисленные факторы действуют одновременно и в самых разнообразных комбинациях, и для начинающего было бы чрезвычайно затруднительно, если не невозможно, в каждом отдельном случае определять конечный результат всех этих то благоприятствующих с'емке, то замедляющих ее обстоятельств. В этом вопросе на помощь начинающему приходит

Таблица экспозиций,

помещенная на следующей странице и определяющая потребное для каждого случая время экспозиции несравненно точнее, чем это мог бы сделать малоопытный фотограф самостоятельно. Правда, на особую точность таблица эта претендовать не может, но она дает начинающему возможность более или менее приблизительно ориентироваться в вопросе об экспозиции. Чем скорее начинающий научится обходиться без таблицы, тем лучше, так как собственный навык и чутье лучше всяких определителей, но в первом периоде работы она необходима, так как начинающий, не имея достаточного опыта, нуждается во вполне определенных руководящих указаниях.

Приводимая нами таблица упрощена по форме и потому особенно пригодна для малоопытного фотографа; множество цифр и граф в таблице не должно пугать начинающего, так как пользование ею чрезвычайно просто.

В таблице приняты в расчет все те факторы, от которых зависит продолжительность экспозиции и о которых говорилось выше. Простоты ради, таблица рассчитана для широты средне-европейской части Советского Союза; для северных и южных местностей необходимо делать известные поправки, которые определяются опытом; так, для северной части Союза — экспозицию следует увеличивать против указаний таблицы в 2 — 3 раза, для крайнего юга — уменьшать в 2 — 3 раза.

Помещаемая нами таблица экспозиций имеет 6 разделов (пять из них дают вспомогательные данные, а последний—искомый результат). Раздел I— времена года и время дня (расположены по степени силы света). Раздел II — наиболее часто встречающиеся сюжеты с'емки. Раздел III — погода (освещение). Раздел IV — чувствительность пластинок (нормальная и высшая, применительно к современным пластинкам советского производства). Раздел V — величина диафрагм. Раздел VI — искомое время экспозиции.

В каждом из первых пяти разделов, в нужной графе, сила света выражена определенным числом, при этом чем слабее интенсивность света, тем больше выражающая ее цифра. Обращение с таблицей таково: в каждом разделе находят подходящую для данного случая с'емки цифру, затем все 5 найденных цифр складывают, и в последнем разделе „Экспозиция" — против полученной суммы находят требуемое время экспозиции. Пример: мы желаем снять пейзаж со светлым передним планом, в августе, в 11 часов утра; небо — слегка облачное, пластинка — высшей чувствительности, для получения резкости всего снимка мы намерены поставить диафрагму Ф/12,5. Отыщем соответствующие цифры в каждом из пяти разделов нашей таблицы:

	Число силы света
Раздел I. Август, 11 часов утра	1
Раздел II. Пейзаж со светлым передним планом	6
Раздел III. Слегка облачное небо	3
Раздел IV. Пластинка высшей чувствительности	0
Раздел V. Диафрагма Ф/12,5	9
Сумма . .	19

ТАБЛИЦА ЭКСПОЗИЦИЙ

(упрощенная для начинающих)

I. Времена года и часы дня

(рассчитаны для широты средне-европейской части Советского Союза)

До полуд.	После полуд.	Июль	Авг.	Сент.	Окт.	Нояб.	Дек.
Полдень 12 ч.		1	1	2	2	3	4
11 ч.	1 ч.	1	1	2	3	4	5
10 ч	2 ч.	1	2	2	3	4	5
9 ч.	3 ч.	2	2	3	4	5	6
8 ч.	4 ч.	2	3	4	5	6	
7 ч.	5 ч.	3	4	5	6		
6 ч.	6 ч.	4	5	6			
5 ч.	7 ч.	6	6				
До полуд.	После полуд.	Июнь	Май	Апр.	Март	Февр.	Янв.

Способ применения:

В Разделах с I по V отыщите наличные условия предполагаемой с'емки и сложите относящиеся к ним цифры, напечатанные курсивом. Полученную таким образом сумму (а в случае отсутствия — на единицу большее число) найдите в последнем Разделе. Нужная для данной с'емки продолжительность экспозиции указана под суммой.

II. Сюжет с'емки

Облака	Вода или снег		Пейзаж			Улица		Архитектура		Портреты и группы					
	без переднего плана	с передним планом	без переднего плана (даль)	со светлым передним планом	с темным передним планом (листва)	широкая и светлая (площадь)	узкая и в тени	светлая	темная	на открытом воздухе	под редкими деревьями	под густыми деревьями	в комнате: у самого окна	в комнате: 1 метр от окна	в комнате: 2 метра от окна
1	2	3	3	6	9	5	9	3	7	10	11	15	13	15	17

III. Освещение (погода)

Солнце		Облачно		
со светл. облаками	без облаков	слегка	средне	сильно
1	2	3	4	5

IV. Чувствительность пластинок

(по Шейнеру)

9°	12°	14°
4	2	0

V. Диафрагма

3.2	4.5	6.3	9	12.5	18	25	36
1	3	5	7	9	11	13	15

ЭКСПОЗИЦИЯ!

Получ. сумма	11	13	15	17	19	21	24	26	28	30	32	34	36		38	40	42	44	46
Секунды	1/200	1/100	1/50	1/25	1/10	1/5	1/2	1	2	4	8	15	30	Мин.	1	2	4	8	15

менее благоприятны для с'емки. В те часы, которые заштрихованы в разделе I, в некоторых месяцах вовсе нельзя делать с'емок нормальным об'ективом. Из раздела II начинающий, к своему удивлению, увидит, что солнце при безоблачном небе дает меньшее количество света, чем солнце со светлыми облаками (об'ясняется это тем, что белые облака часть солнечных лучей отражают на землю). Раздел V подтвердит снова правило, что чем больше отверстие диафрагмы, тем больше света проникает на пластинку и тем меньшая нужна экспозиция: в этом разделе большим отверстиям диафрагм соответствуют наименьшие цифры.

Для большего удобства применения в работе, приведенную таблицу экспозиций полезно сократить соответственно данным вашего аппарата: так, зачеркните все те размеры диафрагм, которых ваш аппарат не имеет; вычеркните в последнем разделе те скорости (например, 1/200 сек., 1/10 сек.), которых затвор вашего аппарата не допускает.

Если при пользовании таблицей вы получите сумму, которой нет в последнем разделе „Экспозиция", то нужно взять следующее по порядку большее число. Так, если мы получили сумму „23", то нужно взять выдержку в $^1/_2$ секунды, так как она соответствует числу „24" в следующей графе.

Если в отдельных случаях вы колеблетесь, какую именно цифру взять (например, 31 августа в 1 час дня — взять число силы света 1 или 2?), то следует брать ближайшую большую цифру, допуская, таким образом, погрешность в сторону более продолжительной экспозиции, ибо лучше немного удлинить экспозицию, чем взять ее чересчур короткой, лучше передержать, чем недодержать, так как передержка легче исправляется в дальнейшей работе.

В последнем разделе таблицы мы против числа 19 находим $^1/_{10}$ секунды: такова должна быть выдержка при данной с'емке. Как видите, довольно просто.

Даже если вы и не собираетесь немедленно делать с'емку, можно порекомендовать вам изучать таблицу экспозиций. Рассмотрев подробно раздел I, начинающий сможет увидеть, какие месяца на-

Моментальные с'емки и с'емки с выдержкой

Рис. 6. Чем неблагоприятнее освещение, тем большее отверстие диафрагмы должно быть применено (при одной и той же экспозиции).

Для определения потребной продолжительности времени экспозиции указанные в разделе II-ом приведенной нами таблицы предметы с'емки — приняты в расчет без движущихся деталей (т.-е. без идущих людей, без проезжающих перед аппаратом автомобилей, без бегущих животных, без качающихся от сильного ветра деревьев). Если же, например, в сюжете, для которого мы только-что определяли время экспозиции (пейзаж со светлым передним планом, см. предыдущую страницу), если на его переднем плане в момент с'емки проезжает перед аппаратом автомобиль, который мы также хотим получить на снимке в качестве оживляющего весь пейзаж элемента, то если бы мы применили экспозицию в $^1/_{10}$ секунды, как это было вычислено по таблице, то мы получили бы снимок с неудачным размазанным передним планом. Дело в том, что за ту $^1/_{10}$ часть секунды, в течение которой был бы открыт затвор, автомобиль проехал бы на известное расстояние вперед, и его изображение также проехало бы на соответственно уменьшенное расстояние по пластинке. Таким образом, каждая часть автомобиля действовала бы не только на ту часть пластинки, которая ей соответствует по размерам, а на большую, по направлению движения автомобиля, и вместо резко очерченной красивой машины мы получили бы на снимке размазанную полосу. Эта смазанность движущихся предметов тем больше заметна, чем они быстрее движутся, чем они ближе к аппарату и чем продолжительнее экспозиция. Автомобиль, идущий со скоростью 60 километров в час, в течение $^1/_{10}$ секунды проходит расстояние в полтора метра — на соответствующее расстояние перемещается и его изображение по пластинке. А так как во все время движения автомобиля по пластинке изображение это действует на эмульсию, то в результате мы получим более или менее смазанный снимок, мало пригодный для каких-либо целей, кроме напоминания о горьком опыте. Окружающий же неподвижный пейзаж выйдет нормально резким.

Рис. 7. В течение $^1/_2$ секунды идущий человек передвинется из положения I в положение II. Поэтому нельзя, например, взять экспозицию в $^1/_3$ сек., так как при ней на пластинке получится размазанное изображение; экспозиция должна быть значительно короче.

Поэтому, если перед нами имеются движущиеся предметы, то для с'емки мы должны: или, снимая по вышеприведенной таблице, выбрать момент, когда перед аппаратом ничего движущегося нет, или же применить настолько короткую экспозицию, чтобы в течение ее движущийся предмет не успел продвинуться по пластинке на сколько-нибудь заметное расстояние. Чем быстрее движется вредмет и чем он ближе к аппарату, тем короче должна быть экспозиция. Ниже мы приводим таблицу, показывающую предел наибольшей продолжительности экспозиции при с'емке движущихся предметов, при котором они получаются на снимке достаточно резкими:

Уличные сцены на большом расстоянии . . .	$^1/_{10}$ — $^1/_{25}$ сек.
„ „ вблизи	$^1/_{50}$ — $^1/_{75}$ „
Играющие дети и животные, малоподвижные.	$^1/_{25}$ — $^1/_{50}$ „
Играющие дети и животные, оживленные . .	$^1/_{50}$ — $^1/_{75}$ „
Проезжающие по улице трамваи и авто . . .	$^1/_{200}$ — $^1/_{500}$ „
Спортивные снимки на большом расстоянии.	$^1/_{100}$ — $^1/_{500}$ „
„ „ на близком расстоянии.	$^1/_{500}$ — $^1/_{1000}$ „

Наибольшая скорость затвора (более короткая выдержка) требуется в том случае, если движение происходит мимо аппарата, перпендикулярно к оси об'ектива; если предмет движется прямо на аппарат, то можно обойтись меньшей скоростью затвора (более продолжительной экспозицией), при движении предмета под углом в 45 градусов к аппарату — нужна средняя скорость.

Из только-что указанных, сообразованных с движением предметов с'емки, данных о продолжительности экспозиции и следует исходить. Однако, эта

последняя табличка ни в какой степени не заменяет ранее приведенную таблицу экспозиций и последняя отнюдь не становится излишней.

При с'емке движения необходимую скорость экспозиции мы находим в табличке скоростей, а не по таблице экспозиций, но зато эта последняя поможет нам выбрать нужную диафрагму, соответствующую найденной нами скорости (см. в следующей „Беседе" — „Выбор диафрагмы").

Иногда при с'емке в поле зрения находятся предметы, движущиеся с различной скоростью и в разные стороны (например, при с'емке улиц). В таких случаях мы должны или применить скорость экспозиции, при которой даже самый быстро движущийся предмет должен выйти резким, или же примириться с нерезкостью некоторых предметов и добиваться лишь резкости главных.

Если ваш аппарат не имеет потребных больших скоростей затвора, то следует совсем отказаться от с'емки быстрого движения. Так же приходится поступать, если погода неблагоприятна для быстрых снимков (нет яркого солнца) и если ваш об'ектив не обладает большой светосилой. Плохое освещение, большая скорость затвора и недостаточная светосила об'ектива — все это вместе неминуемо даст в результате сильно недодержанный снимок, а иногда даже почти чистую пластинку. С'емками с самыми быстрыми скоростями ($^1/_{500}$ и $^1/_{1000}$ секунды) начинающие вообще не должны заниматься, и в таблице скоростей эти данные приведены не столько для практического применения, сколько для полноты и для примера.

В итоге всего сказанного, постараемся запомнить три правила:

1) Во всех случаях, когда это возможно, следует делать с'емку с выдержкой (пользуясь для определения нужного времени экспозиции — приведенной нами таблицей экспозиций).

2) Моментальные снимки можно делать только на открытом воздуха при хорошем освещении (главным образом, на солнце) и с достаточно большой диафрагмой.

3) Если для с'емки быстро движущегося предмета скорость вашего затвора недостаточна — нельзя снимать его вблизи, а нужно отойти от предмета с'емки подальше и постараться сделать снимок с известного расстояния.

С'емка со штатива и с рук

Когда мы выяснили, что мы будем делать: моментальный снимок или снимок с выдержкой, то этим самым уже разрешается вопрос, следует ли снимать со штатива (треножника или другой прочной подставки) или же можно фотографировать, держа аппарат в руках. Если мы двигаем аппарат даже слегка, то изображение на матовом стекле (или на пластинке) быстро передвигается. Например, если установить камеру так, чтобы в середине матового стекла оказался бы какой-либо предмет (окно, столб), и затем чуть-чуть подвинуть аппарат в одну сторону, то мы заметим, что предмет этот быстро передвинется по матовому стеклу в противоположную сторону. То же самое произойдет, если мы поднимем об'ективную часть аппарата кверху: предмет на матовом стекле опустится вниз. (Проверьте это по матовому стеклу вашего аппарата, отметив для удобства наблюдения карандашом центр матового стекла).

Для конечного снимка безразлично, чем вызывается движение изображения на пластинке во время с'емки — движением самого предмета или же колебанием аппарата: и в том, и в другом случае происходит одинаковое явление — каждая часть снимаемого предмета действует на эмульсию пластинки в нескольких местах, и неизбежно получается размазанный снимок. Для этого вовсе не требуется сколько-нибудь значительного перемещения аппарата: чтобы снимок вышел смазанным, достаточно незаметного колебания руки, держащей аппарат (это обычно случается с начинающими в момент спуска затвора), при чем при движении предмета нерезким получается только он, а при дрожании аппарата — сдвинутым выходит весь снимок.

Из сказанного само собой вытекает, что при с'емках с выдержкой нужно обязательно поставить аппарат на какую-либо устойчивую подставку (стол, ящик, специальный треножник-штатив и т. п.)

Только моментальные снимки со скоростью от $^1/_{25}$ секунды и быстрее можно делать с рук, так как в этих случаях изображение падает на пластинку в течение короткого промежутка времени, за который можно не опасаться сдвига снимка от сотрясения руки; однако, начинающие в момент самой с'емки, нажимая спуск затвора, второпях обычно сотрясают камеру, потому и при сравнительно быстрых моментальных снимках нужно обращать внимание на возможную неподвижность камеры, прижимая ее к груди и твердо держа в руках. Привычка твердо держать камеру легко достигается практикой; начинающему же на первых порах работы можно порекомендовать даже и моментальные снимки делать со штатива или другой подставки. При моментальных снимках с медленными скоростями (медленнее $^1/_{25}$ секунды, т.-е. $^1/_{10}$, $^1/_5$, $^1/_2$ секунды) надежная неколеблющаяся подставка обязательна. Следует иметь проволочный спуск для затвора, предохраняющий аппарат от сотрясений во время работы затвора.

В следующей „Беседе" мы займемся выбором диафрагмы и установкой аппарата на фокус и закончим процесс с'емки.

В. М.

По A. Stueler и K. Wagner
„Photographieren leicht gemacht".

ФОТО-КОНКУРСЫ „СОВЕТСКОГО ФОТО“

Конкурс № 6 на тему: „ПОРТРЕТ“

Фотографические конкурсы, являясь одной из форм общения, взаимным соревнованием читателей и показом их работ, неизменно пользуются, как выявил опыт „Советского Фото“, большим успехом среди читателей журнала. Сотни работ, присылавшихся на каждый наш конкурс — лучшее доказательство этого.

Настоящий конкурс, как и предыдущий, проводится отдельно — для опытных фотографов и отдельно — для начинающих. Этим повышается интерес участия для первых и открывается самая широкая возможность выдвинуться вторым—фотографическому молодняку, воспитавшемуся в условиях советской общественности и еще не достигшему совершенства.

Для второго в текущем году (шестого по порядку) конкурса задана тема „Портрет“.

Разработка темы фотографического портрета — крайне интересное и в условиях фото-любителя, пожалуй, наиболее доступное дело, однако далеко не такое легкое, как может показаться с первого взгляда.

В числе основных требований, какие должны быть пред'явлены к портрету, следует поставить: сходство с оригиналом, выбор характерной натуры и умелое выявление ее характера, простоту трактовки сюжета. Освещение — дневное или искусственное — должно быть выбрано так, чтобы оно выявило и подчеркнуло бы характерные особенности снимаемого об'екта.

Все читатели „Советского Фото“, все активные фото-любители должны участвовать в фотографических конкурсах.

Правила конкурса:

1. В конкурсе приглашаются принять участие все желающие — как фотографы-профессионалы, так и любители и начинающие.

Для того, чтобы дать возможность выдвинуться начинающим и менее опытным фото-любителям, конкурс будет проводиться по двум самостоятельным категориям:

1-я категория — профессионалы и опытные фото-любители.

2-я категория — начинающие и менее опытные фото-любители.

2. Каждый участник конкурса может прислать любое количество снимков (желательно несколько). Размер снимков не ограничивается.

3. На оборотной стороне каждого снимка должны быть указаны: 1) фамилия и адрес участника конкурса, 2) название снимка, 3) пометка в левом нижнем углу: „Конкурс № 6“, 4) категория, к которой относит себя участник (1-я или 2 я, согласно п. 1 настоящих Правил).

4. Все доставляемые на конкурс пакеты со снимками должны быть адресованы: Москва 6, Страстной бульвар 11, редакции журнала „Советское Фото“, и обязательно иметь в левом нижнем углу конверта отчетливую пометку: „На конкурс № 6“.

5. Все почтовые расходы по пересылке должны быть оплачены посылающими. Пакеты, по которым нужно что-либо доплачивать, приняты не будут.

6. В пакетах с присылаемыми на конкурс снимками не должно быть никаких писем и вопросов. Ни в какую переписку по поводу конкурса редакция не вступает.

7. Премированные снимки поступают в собственность редакции „Советского Фото“; редакция имеет право напечатать их в своем журнале и выставлять на фотографических выставках.

8. В виду необходимости не обременять редакционный аппарат работой по экспедированию снимков, непремированные снимки обратно не возвращаются.

Примечание. Исключение делается только для участников 1-й категории, если 1) снимок является увеличением более 13×18 *см* или выполнен каким-либо художественным способом печати (бромо-масло, озобром, гумми и т. п.) и 2) прислан написанный на отдельном листе адрес для обратной пересылки и приложены марки в достаточном количестве.

9. Последний день отправки снимков на конкурс № 6—30 апреля 1928 г. (дата считается по почтовому штемпелю на конверте).

10. Никакие отступления от изложенных правил не допускаются.

11. За снимки, признанные наилучше отвечающими заданиям конкурса, назначаются премии:

1-я категория (опытные):

1-я премия . . . . . 25 руб.
2-я премия . . . . . 15 руб.
3-я премия . . . . . 10 руб.

2-я категория (начинающие):

1-я премия . . . . . 25 руб.
2-я премия . . . . . 15 руб.
3-я премия . . . . . 10 руб.

Результаты конкурса об'явлены, премированные снимки напечатаны и фамилии получивших премии опубликованы — будут в журнале „Советское Фото“. Лучшие из снимков, не получивших премий, также будут напечатаны в журнале за обычный гонорар.

Не дожидайтесь последнего срока — делайте снимки не спеша и посылайте их заблаговременно!

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ ФОТО-КРУЖОК и КАК в НЕМ РАБОТАТЬ

Методы и нормы освещения лаборатории

КОГДА в том или ином помещении сделаны самые необходимые приспособления для устройства в нем фото-лаборатории (затемнение, водопровод, столы, корыта, шкафы и проч.), тогда вся дальнейшая забота кружковцев сводится, обычно, к вопросу специального оборудования ее. Последнее зависит не только от наличия имеющихся у кружка средств, но и от степени той энергии, какая заложена в самих кружковцах. При желании, можно многое по части оборудования сделать самим, руководствуясь хотя бы статьями журнала „Советское Фото" и издающейся им литературой; иногда же вовсе нельзя обойтись без „самодельщины", живя, например, вдалеке от населенных центров.

В основную задачу статьи не входит описание устройства различных фото-приборов, но давая нормы оборудования лаборатории, мы принуждены будем дать иногда и несколько практических указаний.

Говоря об освещении лаборатории фото-кружка, следует иметь в виду, что, независимо от источника света в помещении (керосин, электричество), подбор красных стекол для фонарей имеет существенно важное значение. Вопрос о конструкции фонарей не так уже важен (их всякий может сделать даже сам), но красные стекла в них являются светофильтрами: они должны пропускать (от источника света в фонаре) только те лучи, которые на пластинку фотографически не действуют (неактиничные лучи). В то же время красный свет должен быть достаточно ярким, чтобы работа при нем не затруднялась. Другими словами, эти стекла — будем называть их фильтрами — должны поглощать целиком все актиничные лучи, т.-е. лучи синие и зеленые, и пропускать в возможно большем количестве все лучи, на фотографическую пластинку не действующие. Надо признаться, что большинство красных фильтров, какими снабжаются продажные фонари, часто не соответствует своему назначению, а работа с ними нередко влечет за собой порчу негативов (вуаль). Само собой разумеется, что ни просто красное стекло, ни красная материя домашнего обихода, ни первая попавшаяся под руку красная бумага — не могут быть фильтрами для фонарей лабораторий. Строго говоря, степень неактиничности фильтра можно испытать только при помощи специального прибора (спектроскоп), но для практической работы в кружках не менее убедительны будут и более простые методы испытаний [1]).

По степени яркости, красные фильтры бывают *ярко-красные* и *темно-красные*; в то время как с первыми можно проявлять пластинки обыкновенной чувствительности, пластинки ортохроматические следует проявлять только при темно-красном фильтре. Последних в продаже сейчас встретить трудно, но в случае надобности можно взять в фонарь ярко-красное стекло в комбинации с темно желтым. В продаже существуют также фонари из красной ткани (складные), есть красные мешочки, надевающиеся прямо на электрическую лампочку, но доверяться им без соответствующего их испытания не следует.

Для некоторых работ в фото-лаборатории допустимы также и желтые или, вернее, оранжевые фильтры. При оранжевом стекле может проходить процесс фиксирования; некоторые сорта бромистых, почти все хлоробромосеребряные бумаги и диапозитивные пластинки—могут быть проявлены при оранжевых фильтрах. Если лаборатория не очень тесна, то в интересах ее освещения вообще, можно где-либо подальше от стола для проявления сделать такое оранжевое освещение *постоянным*,— при условии, если такой фонарь расположен не высоко и свет от него идет только вниз. Последнее удобно сделать над общей фиксажной ванной в виде опрокинутого вверх дном небольшого фанерного ящика, куда помещается электрическая лампочка, а место крышки закрыто оранжевым фильтром. При наличии керосинового освещения это сделать труднее, но во всяком случае следует позаботиться и об освещении (неактичном) всей лаборатории вообще; одному, двум любителям достаточно фонаря, при котором они работают, но в фото-кружковской лаборатории надо заранее предупредить толчею впотьмах и порчу (поцарапание слоя) негативов в общей фиксажной ванне.

Если говорить об удобствах работы, то следовало бы признать правильной нормой освещения рабочих столов — один фонарь на 4-х кружковцев (одновременно работающих). Именно, исходя из этого расчета, так и следует организовать рабочее освещение лаборатории. Если процесс фиксирования будет протекать в общей ванне (что выгоднее), то, кроме всего, необходим для нее фонарь с ярко-красным или, лучше, с оранжевым стеклом.

Что касается самих лабораторных фонарей, то следует признать, что громадное большинство из существующих сейчас в продаже, будучи удовлетворительны по принципу конструкции, крайне небрежно сделаны вообще. Имеются фонари для всякого источника света, начиная от свечи, но все они просвечивают, неустойчивы на столах и даже просто непрактичны. Если уяснить себе, что для удобства работы световая поверхность фонарного стекла должна составлять с плоскостью стола угол менее прямого (45°—65°), если принять в соображение, что при всяком источнике света в фонаре должен быть приток воздуха (снизу) и вытяжка (вверху), то сделать хороший фонарь силами кружка не так уже трудно.

Лучшим типом конструкции следует признать фонарь, имеющий два фильтра — красный и оранжевый, которыми можно пользоваться как в комбинации, так и порознь.

[1]) См. статью „Шаг за шагом"—в № 2 „С. Ф." 1928 г. стр. 72.

ПОРТРЕТ

П. Езерский (Киев)

Если принять во внимание, что стоимость среднего размера фонаря из жести с красными (спереди) и желтыми (наверху) стеклами — 4 р. 75 коп. (прейс-курант Совкинторга 1927 г.), то даже для кружка малочисленного, в 8—10 человек, выгоднее, пожалуй, построить фонари самим (или заказать на месте), нежели расходовать на них по норме освещения 14—15 руб. без пересылки. В этом случае придется приобретать лишь красные и оранжевые фильтры — имеются в продаже на размер от 9×12 *см* до 18×24 *см* (от 30 коп. до 1 р.).

Для товарищей, желающих сделать фильтры для лабораторных фонарей самостоятельно, приведем два рецепта.

Желтый фильтр. Установленное горизонтально по уровню стекло (лучше из-под негатива) поливают теплым раствором:

Воды	150 *куб. см*
Желатина	10 *г*
Сахару	3 *г*
10% раствора двухромовокислого калия	50 *куб. см*

После высыхания слоя, стекло погружают в 10% раствор азотно-кислого свинца, где оно и приобретает желтую окраску.

Красный фильтр. В 135 *куб. см* воды растворяют 10 *г* сулемы (*яд!*); раствор охлаждают до 20° Ц и кладут в него на 10 минут стекло с наведенным на него раствором желатина в воде — 10 частей желатина на 150 частей воды (можно взять отфиксированную и очень хорошо промытую пластинку). По высыхании кладут стекло в раствор:

Воды	150 *г*
Иодистого калия	13 *г*

Слой желатина примет в этой ванне красную окраску.

Ф. Л.

ДВА ФАКТОРА, ВЛИЯЮЩИЕ на ЭКСПОЗИЦИЮ при С'ЕМКАХ ВНУТРИ ПОМЕЩЕНИЙ

ЕСЛИ для производства фотографических с'емок на открытом воздухе и существует, быть-может, больше чем нужно приборов для определения экспозиции — оптических, химических, таблиц и т. п., то иначе обстоит дело с приборами для определения экспозиции внутри помещений.

Обычно фотограф учитывает только несколько факторов: время года, час дня, силу света, светосилу об'ектива при данной диафрагме, чувствительность пластинок и, наконец, цвет потолка, стен, пола. Два остальных фактора, существенно влияющих на экспозицию при с'емках внутри помещений: часть неба, видимого с места снимаемого предмета, и та «зона», где находится предмет, не учитываются.

Французский вспомогательный прибор „Позограф", сконструированный Кауфманом, позволяет довольно точно учесть именно эти два фактора.

В зависимости от того (см. рис. 1):

Рис. 1. Часть неба, видимая с места, на котором находится предмет с'емки: *а* — небо видно во все окно, *б* — в $^1/_2$ окна, *в* — в $^3/_4$ окна, *г* — все небо загорожено зданием.

1) видно ли небо (или снежная поверхность или поверхность земли, освещенная солнцем) во все окно;

2) в пол-окна;

3) в одну четверть окна или

4) небо загорожено каким-либо зданием,

— в этих случаях размеры экспозиции соответствуют отношению 1 : 2 : 3 : 4. Другими словами, если, примерно, в первом случае правильная экспозиция равна 2 секундам, то во втором случае она будет равняться 4 секундам, в третьем — 6 и в четвертом — 8 секундам.

Далее Кауфман делит помещение в отношении освещения на 4 типа (см. рис. 2):

1) комната в 4 метра длиной и 4 метра ширины с одним обыкновенным окном шириной в 1 метр;

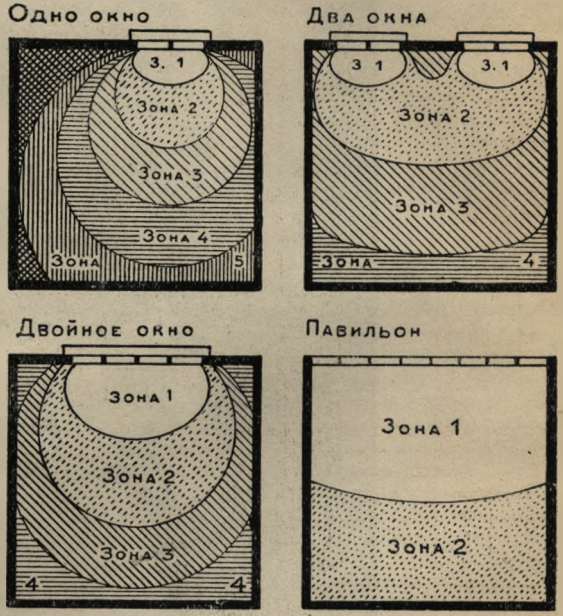


Рис. 2. Зоны расположения снимаемых предметов: комната с одним окном, с двумя, с двойным окном, павильон.

2) комната с двумя обыкновенными окнами шириной в 1 метр каждое;

3) комната с двойным „итальянским" окном шириной в 2 метра;

4) павильон, ателье.

Район з о н представлен на рис. 2.

В зависимости от зоны, т.-е. от того, где находится снимаемый предмет, экспозиция соответственно должна увеличиваться в отношении 1 : 2 : 4 : 8 : 16. Таким образом, если для производства с'емки во 2-ей зоне надо взять 3 секунды, то для правильной экспозиции в 4-ой зоне надо взять 12 секунд.

Правда, для с'емок внутри помещений существует старое правило: „не бойся передержки"; все же надо полагать, что вычисления Кауфмана могут способствовать избавлению фото-любителя от возможного совершения ошибок в экспозиции.

Д. ГОРОДИНСКИЙ

ПО ИНОСТРАННЫМ ЖУРНАЛАМ

Гиперсенсибилизация пластинок

(„Camera“ 1927)

Гиперсенсибилизация — способ увеличения чувствительности пластинок. По мнению журнала, способ Бурка больше всего подходит для этой цели.

Пластинки помещаются в аммиачную ванну на 6 минут. Эту операцию надо производить при темно-красном фонаре лаборатории.

Воды	300 *куб. см*
Тройного аммиака	11 *куб. см*

Вынувши пластинки из ванны надо стереть с них лишнюю влагу гигроскопической ватой, но делать это следует очень осторожно, так как эмульсия после обработки делается нежной. Стеклянную сторону пластинки надо вытирать досуха мягкой чистой тряпочкой. Сушить пластинки лучше всего электрическим вентилятором, для быстроты. Как только пластинки высыхают, их надо вставлять в кассеты и возможно быстрее пользоваться ими, иначе они будут вуалироваться. Такие пластинки приходится проявлять втрое дольше, чем неочувствленные, и лучше всего в закрытом баке. Увеличения лучше делать на быстрой бромистой бумаге увеличительным аппаратом без конденсатора. Контактным путем с этих негативов хорошо печатать на дневной бумаге.

Еще рецепт для освежения старой эмульсии

(„Amateur Photographer“ 1927)

Марганцевокислого калия . . .	0,15 г
Серной кислоты	1 г
Воды	600 *куб. см*

Погрузить пластинки на 3 минуты в этот раствор, прополоскать и затем перенести в раствор:

Сернокислого натрия безводного	10 г
Воды	300 *куб. см*

Продержать в этом растворе 2 минуты, вымыть и высушить. Эта обработка делает эмульсию гораздо менее чувствительной, но уничтожает вуаль.

Обрезка отпечатков

Журнал *„American Photography“* предлагает весьма удобное и остроумное приспособление для обрезания больших отпечатков. Для этой цели очень подходит лезвие от безопасной бритвы. Лезвие, негодное уже для бритья, еще вполне подходит для обрезания отпечатков. Для лезвия надо сделать ручку. Хорошую ручку можно сделать из куска дерева 15 *см* длины, 2 *см* ширины и 1 *см* толщины. Концы и углы надо закруглить ножем и обработать всю дощечку стеклянной бумагой. Лезвие затем помещается на ручке так, что оно сверху отступает немного от края, а снизу выступает на $^3/_4$ *см* и прикрепляется к ручке винтами. Сверху лезвие отступает от края ручки для того, чтобы не порезать пальцев. Больше всего подходят ножи „Дуплекс“, с перекладиной посредине, или „Жиллет“ с тремя дырочками. Когда лезвие с одной стороны ступится, то можно его перевернуть.

А. Колосова

Новый проявитель, выравнивающий контрасты

Журнал *„Photofreund“* опубликовывает пирокатехиновый проявитель, опыты Г. Виндиша с которым дали очень хорошие результаты при выявлении на негативе сюжетов с очень большими контрастами. Этот проявитель, названный автором „выравнивающим“, кроме того, замечательно уменьшает явление ореолов на негативе.

Воды	100 *куб. см*
Пирокатехина	$^1/_5$ г
10% раствора кристаллического сернистокислого натрия . . .	$^1/_5$ *куб. см*
10%-ного раствора едкого натрия	1 *куб. см*

При составлении проявителя лучше следует брать раствор сернистокислого натрия свежий, или заготовленный до употребления не более 2 дней; пирокатехин можно не взвешивать: неполная горчичная ложечка вместит как раз требуемое рецептом количество его — $^1/_5$ г.

Время проявления — около 15 минут. При незначительных контрастах в сюжете с'емки, количество пирокатехина можно удвоить. В этом случае время проявления увеличится.

Желтая и коричневая вуаль на негативах

(„Photographische Rundschau“ № 1—1928)

Иногда излишняя бережливость фото-любителя, иногда просто небрежность, заставляют применять для проявления негативов проявитель, бывший много раз в употреблении. Если проявитель очень старый, то в случаях применения гидрохинона, пирогалловой кислоты или метола, на проявленных негативах нередко образуется желтая, коричневая и даже зеленая вуаль. В этом случае для последующего уничтожения такого вуаля, журнал рекомендует следующий рецепт:

Воды	500 *куб. см*
Квасцов	100 г
Лимонной кислоты	25 г

Перед опусканием в раствор, негатив должен быть хорошо промыт. Осветление в этой ванне происходит очень долго — один час и даже больше. После осветления — промывка. Следующая ванна работает несколько быстрее:

Насыщенного раствора квасцов	500 *куб. см*
Соляной кислоты	25 *куб. см*

Негативы с очень мелким зерном

(„Photographische Rundschau“ 1927)

В лаборатории Истмена (Кодак) найдено, что следующий рецепт метоло-гидрохинонного проявителя дает очень мелкое зерно на негативах. Растворение веществ проявителя — обычное: сначала метол, затем сульфит и так далее.

Метола	2 г
Безводного сульфита	100 г
Гидрохинона	5 г
Буры	2 г
Воды	1 *л*

При температуре 18° Ц проявление продолжается до 20—25 минут.

Н. Д. Петров

КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

РЯДОВОМУ советскому фото-любителю успехи даются не легко; в провинции отсутствуют не только фото-товары, но и фото-руководители; если в крупных центрах нашего Союза с этим и обстоит несколько лучше, то здесь есть соблазн подражания в виде... „художественных фотографий" профессионалов. Но не теряют энергии фото-любители провинции, а те из них, что живут в крупных городах, к счастью, не все подражают пошлости содержания уличных витрин фотографов.

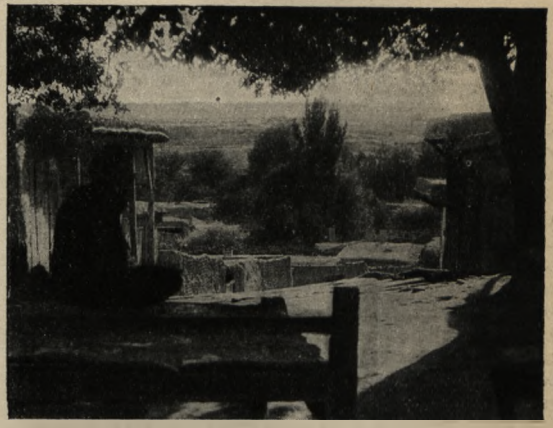
Рассматриваемые в настоящем очерке авторы — живут в крупных центрах: Ленинград, Харьков, Ташкент и пр., и у каждого из них — свои темы, свои мысли, а главное — с в о й п о д х о д.

Правда, успехи даются не легко, поступательный темп развития фото-любительского молодняка — медлителен. Нельзя умолчать и о том, что пути совершенствования полны ошибок, но было бы странным умалчивать о том, что новое фото-любительство стоит на правильном пути развития.

Технические успехи, мы верим, не замедлят сказаться; больше того — они уже есть.

Посмотрите на снимок *Р. Овзера* (Харьков) — „Б о я з н о" (он получил 3-ю премию на конкурсе „Советского Фото" — „Физкультура на воде"). Как соответствует название снимка его содержанию. Моментальная фотография эта не дала чего-то застывшего в движении, как это часто бывает, но выявила его. Чувствуется, что ребенок только что, быть-может впервые, вошел в воду; взрослые дети приучают его к воде, быстрыми движениями рук забрасывая ребенка ее брызгами.

Они смеются; он, готовый плакать сейчас, через минуту будет возиться с ними. На снимке хорошо передана вода, а удачно выбранная точка зрения дала снимку какую-то законченность.



„В У з б е к и с т а н е" — *Г. Зельманович* (Ташкент). Несмотря на то, что в этом снимке как-то много элементов построения картины, он не раздражает зрителя и смотрится с интересом. Попытка дать впечатление путем тональной разницы элементов, из которых построен снимок, более или менее удачна; быть-может, это и привлекает зрителя. Тональное различие хорошо уравновешивается фигурой слева — самой темной, и солнечным пятном — самым светлым. Технически работа вполне удовлетворительна.

Работа *А. Гладштейна* (Харьков) „В п о л о в о д ь е" — проста, интересна и могла бы быть значительной по впечатлению. Однако, линия горизонта, делящая площадь снимка на две, почти равные части, создает впечатление скуки. Следовало

бы взять иную точку зрения и скорее ниже, чем выше; в этом случае часть, занятая водным пространством, была бы больше и снимок стал бы интересней. Не в пользу снимка говорит одинаковый тон неба и воды, когда в действительности цвет их был различен и различие это можно и следует передавать в фотографии тоном разной силы. Конечно, если откинуть эти требования, а их все-таки выполнять следует, то работу автора назвать плохой нельзя.

„Гончарное производство в Старом Ташкенте" — *М. Пешон* (Ташкент). Здесь мало выявлено то, что поставил автор заголовком своей фотографии — производство. Ряд больших горшков, кстати, кажущихся уже законченными, несколько рабочих, склонившихся над ними, не может все это в данном случае дать представления о гончарном производстве. Как-то по другому следовало бы организовать кадр и выявить более выпукло эту интересную тему. К тому же снимок сер, в нем нет солнечного света, которого немало в Ташкенте; не выявлена светом круглая форма изделий и не знает зритель, кто эти люди и зачем они наклонились. Да не посетует на нас автор — его интересный замысел еще недостаточно разработан.

Вот работа автора, не умудренного знанием техники: „В кружке Изо" — *С. Аристов* (Серпухов). Модель ему также позировала, но посмотрите, сколько простоты в этой позе и как эта поза соответствует занятию модели. Конечно, по-

лосы света на двери, которая служит отчасти фоном, рассеивают внимание зрителя, но в целом эта незамысловатая фотография искренна и приятна. Весьма неплохи негатив и печать.

Работа *П. Леонтьева* (Ленинград) — „На Неве" — одна из самых хороших фото-любительских работ.

Редко удается так выявить воду на первом плане а в туманной дымке — даль. И заполнение поверхности реки от первого до последних планов выдержано почти в правильных тонах. Но, строго говоря, здесь есть лишнее, что разбивает внимание и почти уничтожает эффект перспективы. От внимательного зрителя это лишнее не должно укрыться: и по тону (слишком темному), и по композиционному плану построения — полбаржи слева мешает зрителю. Закройте ее кусочком бумаги, подходящей под тон воды, и посмотрите, что получится.

Конечно, все это — придирки, но они носят название закона заполнения картинной плоскости.

И пусть все товарищи фото-любители — и „критикуемые" нами, и читающие „Критические Заметки" нашего журнала — больше всего боятся похвалы. Последнее не только обязывает, но и может остановить на путях совершенствования всех тех, у кого так много данных для развития.

Н. Д. Петров

К НАШИМ ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

МНОГОЧИСЛЕННЫЕ письма читателей в редакцию „Советского Фото" говорят о том, что статьи „К нашим иллюстрациям" прочитываются фотографами-любителями с интересом даже большим, чем основное содержание журнала.

Описание иллюстраций, помещаемых в „Советском Фото", не мыслится нами шаблонно-трафаретным и как бы отбывающим какую-то повинность перед читателями, в духе, например, аналогичных заметок в буржуазных фото-журналах. Разбор тех или иных авторов сводится нами к желанию научить широкие круги фото-любительства мастерству светописной техники и способности анализа построения фотографического изображения. Нам кажется, что сравнительно скоро страницы советского фото-журнала станут понемногу насыщаться мастерством советских же фото-любителей, разрабатывающих темы, созвучные нашему советскому строю.

Если работы большинства иностранных авторов, чуждые нам по теме, по идеологии представляют для нас просто пустое место, то по технике они являются образцами, на которых нам следует поучиться. Возьмем, например, два снимка из рассматриваемой серии. Вот работа иностранного автора „Возвращение авиатора". В сущности говоря, нам безразлично — кто изображен выглядывающим из пароходного люка: просто ли буржуазная „барыня" с цветами, или это действительно так называемая „королева воздуха" Руфь Эдер, прибывающая в Нью-Йоркскую гавань. В этой чисто-фотографической работе (фото-репортажного порядка) зритель видит прежде всего сопоставление контрастов: лицо живого человека на фоне мертвой природы — стальной брони парохода. Это сопоставление, будучи интересно само по себе, подчеркнуто еще удачным освещением, которое и выявило фактуру мертвого материала (сталь и заклепки).

Посмотрим теперь на „Побелку" *С. Горохова*. Как интересна и нужна эта тема! Работа эта менее удовлетворяет по технике. Время дня (освещение) выбрано не совсем удачно — освещение не передало фактуры материала стены; фигура маляра, будучи интересной, проиграла от наличия неудачного фона, к которому она кажется излишне близкой. Несмотря на это, работа этого автора могла бы казаться более интересной, если бы нижняя часть фигуры маляра была бы дана в светлом тоне. Побольше таких тем, а все ошибки вполне поправимы!

Если из числа зимних снимков советские авторы их и не блещут изысканностью композиционных построений, то во всяком случае их работы весьма значительны по технике и не менее интересны вообще. Работа *Леграна* (Москва) „Зимой в Нескучном саду" очень приятна по богатству тонов и, кроме того, в ней выражено пространство, чувствуемое между передними планами и зданием; интересное освещение и мягкость рисунка (детали деревьев) дополнили очень хорошее впечатление.

Я. Халип в своей ночной работе „На Московской набережной" весьма удачно разрешил принцип силуэтности предметов на фоне богатого деталями неба.

В снимке „Снежный холм" *Б. Меткалв* (С.-А. С. Ш.) и выразительно передал достоинства диагональной композиции, так гармонирующей в данном случае с освещением сюжета.

Читатели „Советского Фото" не раз уже убеждались в том, что лыжный спорт — простая и одновременно яркая тема для фотографии. Работа *Ц. Джулио* (Италия) „На лыжах" говорит об этом еще раз.

Снимок „Борьба со снегом" носит характер репортажной фотографии и изображает железнодорожный снегоочиститель за работой. Эта фотография обладает безусловно художественными достоинствами как по интересной гамме тонов снега, так и по включению в снимок фигуры, темный тон которой и придал ему интерес контраста в тонах.

Также репортажный характер носит и снимок „Уличное движение в Нью-Йорке". Удачно выбранная фотографом точка зрения (сверху), при отсутствии горизонта, — хорошо и точно передала жизнь улицы большого города.

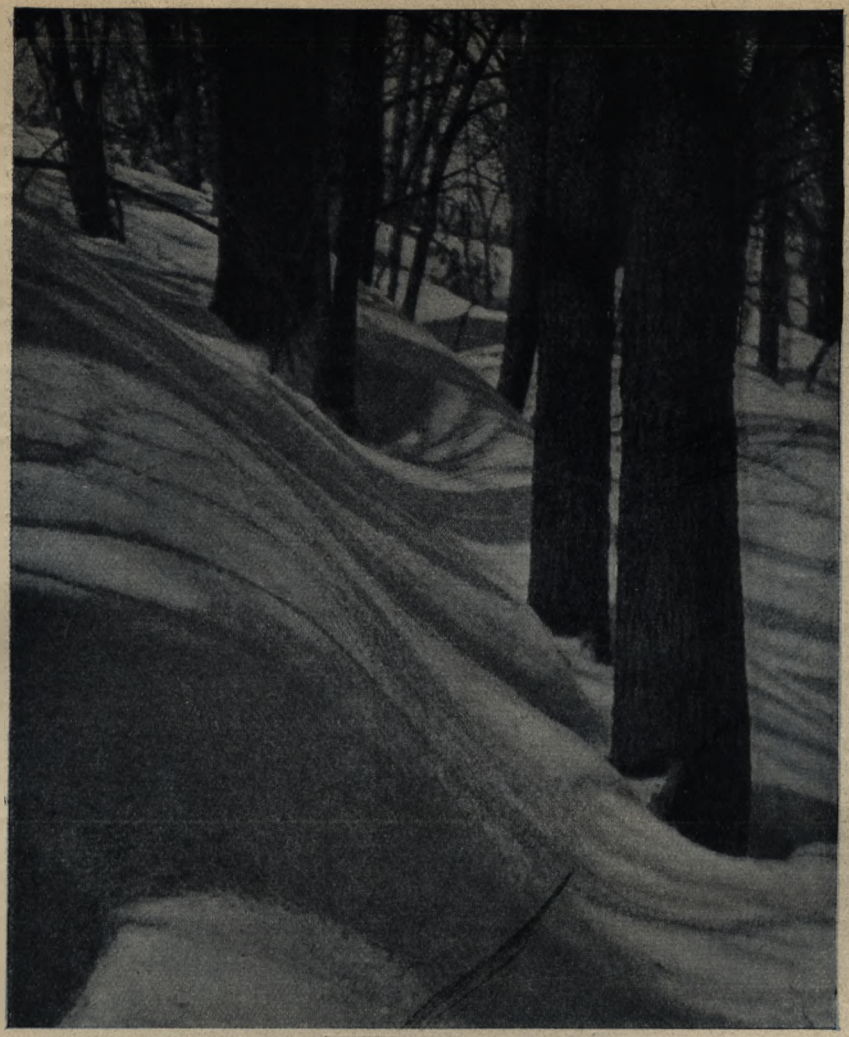
Не часто удается фотографу передать водяную мощь так, как это сделал *Накамура* (Калифорния) своим снимком „Вечерние волны". Эти волны не кажутся здесь застывше-мертвыми, как часто бывает при чрезвычайно быстрой экспозиции; наоборот — весь кадр снимка насыщен движением и выразительностью, доведенной до совершенства.

Вот еще снимок иностранного автора „Крик обезьяны". Как решительна и как смела композиционная разработка темы; удачно разрешена в снимке задача тональная; эта раскрытая пасть животного, на которой так властно фиксировано внимание зрителя, именно говорит о звере. Фотография полна экспрессии.

Работа *И. Вандерпана* „Фактория в Британской Колумбии" может служить образцом фотографии, задуманной и разрешенной в темных тонах. Именно в связи с этим тоном, мягкость контуров элементов содержания снимка здесь так приемлема. Дано общее впечатление — и несмотря на полное почти отсутствие деталей, это впечатление достаточно сильное. Здесь, очевидно, разрешена

ОТ РЕДАКЦИИ. Настоящим номером „Советского Фото" закончены два полных года издания журнала. За это время журнал вырос в тираже (с 10.000 до 18.500), расширился в об'еме (с 32 до 48 страниц), улучшился и по содержанию (новые отделы), и по внешности (бумага, печать).

Стремясь к дальнейшему совершенствованию журнала, редакция обращается ко всем подписчикам и читателям с просьбой присылать в редакцию свои отзывы о журнале, замечания о недостатках и пожелания о необходимых улучшениях. Все сообщения будут приняты во внимание.



СНЕЖНЫЙ СУГРОБ *Б. Меткалв*

задача не столько благодаря подходящему об'ективу, но и благодаря умело выбранному способу печати.

Два портрета — работы советских авторов. Прежде всего, эти работы хочется об'единить в чрезвычайной искренности и простоте трактовки темы. Несмотря на разницу в приемах техники, в них одинаково отсутствует надуманность и позировка. Искренность улыбок моделей — у *Новицкого* (Москва) в его „Т е б е р д и н ц е“ и у *Езерского* (Киев) в „П о р т р е т е“—одинаково привлекательны. Портрет в комнате *(Езерский)*, сделанный мягкоработающей оптикой, хорошо освещен, а некоторая диагональность построения в кадре придает портрету особую динамичность. „Тебердинец“, несмотря на долю этнографической документальности, передан художественно. Мастерство этого автора характеризуется еще и умением передать мягкость лепки человеческого лица и при с'емке на открытом воздухе, что удается не всякому.

Все то, что здесь рассмотрено, так или иначе может служить образцом того, к а к надо снимать; вопрос, ч т о снимать — в сущности говоря, не так уж труден. Нам кажется, что если фото-любители отрешатся от мысли подражать теме или сюжету, то задача упростится.

Ведь, если нам чужда идеология буржуазного искусства, если мы не мертвы, то, значит, найдем, увидим с в о и темы и с в о и сюжеты. Советскому фото-любителю нет необходимости заимствовать у иностранцев сюжеты и темы — они всегда вокруг него.

ЭНДЕ

ФОТО-ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Москва

Светотехническая выставка закрылась 31 декабря. Число посетивших выставку превысило сто тысяч. Из числа экспонентов, участвовавших на выставке по Фотографическому Отделу, получили почетные дипломы: Совкино и Русское Фотографическое Общество; почетные отзывы: „Сид" и „Эфте". Фото-Кино-Трест на Выставке не участвовал. Из иностранных фирм премированы: Фохтлендер, б. Шеринг и Лигноза (Германия).

Выставка искусства движения 4-я состоялась в Москве в январе в помещении Государственной Академии Художественных Наук. В качестве экспонатов на Выставке преобладали фотографии (советских и иностранных авторов).

Совещание фото-любителей. 30 января в помещении редакции газеты „Правда" состоялось совещание рабочих фото-любителей, созванное по инициативе редакции журнала „Рабоче-Крестьянский Корреспондент". На повестке дня стояли вопросы: как организоваться рабочим фото-любителям, иллюстрации в стенгазетах и создание фото-газет на предприятиях. Речи выступавших на собрании товарищей и обмен мнений показал несомненый рост рабочего фото-любительства на предприятиях. С другой стороны, лишний раз выявились трудности, стоящие на пути этого роста и заключающиеся в отсутствии у рабочего фото-аппаратуры, фото-материалов и отчасти технического руководства.

Признано необходимым на одном из последующих собраний рабочих фото-любителей поставить доклад хозяйственника (от государственной фото-производственной организации) и наметить реальные возможности снабжения рабочих фото-товарами. По части увязки с рабкоровским движением, идеологическим центром рабочего фото-любительства установлено считать редакцию журнала „Рабоче-Крестьянский Корреспондент" (при редакции газеты „Правда"), а техническим руководителем — журнал „Советское Фото".

Фото-секция организована при Губотделе союза печатников. В задачу секции входит об'единение и инструктирование всех фото-кружков печатников, Намечено: создание единого плана культработы; устройства отчетных выставок и экскурсий.

Орел

При рабочем клубе железнодорожного узла имени Коминтерна организовался кружок фото-любителей. Работает он на основе самодеятельности. Среди кружковцев есть опытные товарищи, которые и руководят кружком. Кружок приступил к практическим занятиям: производятся снимки, которые будут вывешены в витринах театра „Броневик". Работа идет интересная, число фото-любителей с каждым днем увеличивается.

Саратов

Организовался фото-кружок при Губернском Совете Профессиональных Союзов.

Одесса

Одесское Научно-Фотографическое Общество включило в план своих работ устройство популярных лекций и докладов по фотографии; прием в члены фотографического общества сделан более доступным для широких рабочих масс.

Кинешма

Общее собрание фото-любителей при клубе профсоюзов постановило организовать фото-кружок. В основу теоретических и практических занятий приняты руководящие указания журнала „Советское Фото", для связи с редакцией которого избран один товарищ. Намечено снабжение фото-снимками клубной стенгазеты и выпуск фото-газеты кружка.

Новочеркасск

Организовался фото-кружок при одном из крупнейших учреждений Северо-Кавказского края — Производственном п/отделе Крайзу (Проземе), выполняющем огромную работу по проведению сплошного землеустройства.

Бальцер (Республика Немцев Поволжья)

Организовался фото-кружок при клубе совторгслужащих. Теоретические занятия ведутся на основе программ и конспектов журала „Советское Фото". В план работы кружка входит: обслуживание клубной работы совместно с кружком Изо и обслуживание стенгазеты.

Пятигорск (Терского округа)

Организовались фото-кружки при союзе коммунальников и при редакции газеты „Терек". В программу работ кружками намечено: с'емки краеведческих сюжетов, по геологии, из области местной флоры, а также этнографические и археологические сюжеты.

Тверь

Тверское Фотографическое Общество об'явило закрытый (среди членов общества) конкурс на любительские фото-снимки.

Рыбинск

Фото-кабинет открыт при бытовом отделе Кабинет насчитывает 5000 различных фотографий, отражающих быт рыбинских купцов и дворян.

Тамбов

Научно-фотографическое общество предполагается организовать в Тамбове по инициативе старых фотографов-любителей. Помимо содействия общему развитию фотографии, общество намерено устраивать учебные мастерские, выставки, музеи, лекции и проводить экспертизы. Войти в число членов общества могут все занимающиеся фотографией и интересующиеся ею, живущие в Тамбове и в других городах губернии.

ПОБЕЛКА *С. Горохов* (Ямполь, Волынск. г.)

РАБОЧЕЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ на БАЛКАНАХ

РАБОЧЕЕ фотографическое движение в Балканских странах до крайней степени затруднено полицейским террором. Если рабочих арестовывают и приговаривают к суровым наказаниям только за то, что у них найдены книжки Маркса и Энгельса, то не приходиться удивляться, что рабочих с фотографическим аппаратом полиция считает „неблагонадежным элементом".

Тем значительнее заслуга товарищей в Румынии и Югославии, где начата организационная работа по об'единению рабочих-фотографов.

В Румынии имеются активные рабочие фотоклубы (первые фото-клубы были основаны в больших промышленных городах—Семиграде и Банате). В городе Клуи даже была организована отличная фотографическая выставка снимков рабочих-фотографов. Правда, через пять дней функционирования выставки все руководители и организаторы ее были арестованы и преданы военному суду „за большевистскую пропаганду", но тем не менее товарищи предполагают повторить фото-выставку в других промышленных центрах. Не взирая на затруднения, рабочее фотографическое движение в Румынии все же растет, заинтересовывая и привлекая рабочих, бывших до этого в стороне от всякой общественной работы.

В распоряжении редакции „Советского Фото“ находится любопытный снимок, изображающий экскурсию и пробную фото-с'емку рабочего фото-клуба в Клуи (Румыния) под надзором... пяти жандармов... К сожалению, технически снимок неудовлетворителен (фотограф сделал его тайком и торопился), и потому его трудно воспроизвести.

В Югославии рабочая пресса уже помещает снимки рабочих-корреспондентов, но организации рабочих-фотографов находятся пока еще в зачаточном состоянии.

В орошенной кровью рабочих и крестьян Болгарии все попытки к об'единению и организации связи рабочих-фотографов пресекались до сих пор в самом начале и фактически рабочего фото-движения в Болгарии не существует.

Несмотря на чинимые полицией препятствия, первые и наиболее трудные шаги в области об'единения рабочих-фотографов на Балканах уже сделаны, и можно надеяться, что это движение будет крепнуть и расти даже в Балканских странах белого террора.

Л. К.

БИБЛИОГРАФИЯ

„Советское Фото“ будет регулярно помещать отзывы о всех вышедших за советский период и вновь выходящих книгах по фотографии, отмечая ценное и предупреждая читателей от покупки бесполезного и даже вредного.

Три учебника фотографии

Г. Я. Арьякас. Введение в фотографию. Пособие для учащихся и любителей фотографии. М.-Л. Госиздат. 1927, стр. 251. Цена 1 р. 50 к., в пер. 1 р. 70 к.

Проф. Г. Кеслер. Фотография. Перев. с нем., под ред. проф. Д. Лещенко. Научн. Хим.-Техн. Изд. Л.-М. 1926, стр. 110+4 ненум. Цена 1 р. 10 к.

А. Назаров. Фотограф-любитель. Фотография и ее научные основания. М.-Л. Госиздат. 1925. Цена 1 руб.

Все три книжки преследуют одинаковую цель: изложить популярно и вместе с тем научно основы фотографии.

Если верна поговорка, что „по платью встречают“, то любезнее всего будет встречена работа Г. Я. Арьякаса — изящно изданная книжечка (12×16 *см*), изящно переплетенная, в красивой обложке. Содержание этой книжки обширно, даже слишком обширно: на 250 страничках мы найдем не только общую фотографию, но фотохимию, цветную фотографию — разные способы, стереоскопию—разные способы, включая интегральную стереоскопию, художественную фотографию и фотомеханическое дело.

Желание втиснуть такое обширное содержание в маленький об'ем сразу дает себя чувствовать в неравномерном и беглом изложении многих отделов. Так, из 150 страниц — 75 страниц посвящено об'ективу, а фотографической химии всего 15 страниц. В цветной фотографии из 13 страниц, на которых изложены несколько способов цветной фотографии, целых две страницы посвящены выбору красок для трехцветной печати и ничего не сказано о способе выцветания; книга изобилует математическими формулами при отсутствии химических и т. д.

Немало в книге и промахов. Напр., на стр. 11 указано, что „от действия света асфальт теряет способность растворяться в маслах“, пропущено слово „эфирных“, отчего фраза потеряла смысл; на стр. 165 напечатано „куриного белка“ вместо „яичного; на стр. 186 среди тел неправильной (?) формы упомянуты кристаллы; на стр. 187 автор неверно утверждает, что „стереоскоп Брюстера искажает рельеф и перспективу“, и др.

Тем не менее, книга по собранным в ней фактам и по их научному разбору представляет интерес, и для лиц, знакомых с фотографией, может служить полезной книгой для чтения, но учебником разбираемая работа, по нашему мнению, быть не может. Сравнительно высокая цена книги не может рассчитывать на широкого читателя.

Книга А. В. Назарова, имеющая ту же цель, как и книга Г. Я. Арьякаса, не обладает достоинствами последней но обладает всеми ее недостатками с прибавлением еще целой кучи своих собственных. Желание втиснуть „всю фотографию“ в такой малый об'ем скомкало многие отделы, тем более, что другие отделы без нужды разрослись. Так, например, около трети книги занято оптикою, но значительную часть оптики—26 страниц—занимает геометрическая оптика, в изложении, которое можно найти в любом учебнике физики для школ II ступени. Распределение материала очень странное: напр., в главе „Печатание. Позитивный процесс“ после нескольких слов о ретуши и лакировании диапозитивов прямо продолжается: „Остановимся еще (?) на так называемых „стереоскопических снимках“.

Между прочим, по изложенному в этом отделе научиться делать стереограммы нельзя. Изложение шероховатое; удивляет обилие ковычек, в которые автор заключает слова: полутень флинтглас, окисление и даже увеличения. Между прочим, изобретенное автором „фокусирование“ в ковычки не заключено. Прокорректирована книга небрежно. Автор Ценкера называет Зенкером, а Дюко-дю-Горона — то Дюкло, то Дюкво; вместо „сернистокислый“ натрий, на одной странице два раза повторяется „серэокислый“ натрий. Вместо метохинон, автор пишет везде метахинон, хотя значение этих слов совершенно различное. Бромосеребряную бумагу автор разрешает вкладывать в копировальную рамку на слабом дневном свету и т. п.

Рецепт метоло-гидрохинонного проявителя (на стр. 80), в котором на 6.000 *куб см* воды приходится 100 г сульфита и 100 г соды кристаллической — содержит очевидно грубые ошибки.

Если в книге Г. Я. Арьякаса некоторые ее недостатки в значительной степени компенсируются интересным выбором материала и научностью изложения, то о книге А. В. Назарова этого сказать нельзя, и книга эта учебником тем более служить не может.

Книга проф. Кеслера „Фотография“ обладает значительно более систематическим подбором материала, нежели предыдущие, и более приспособлена для практической работы. От ошибок и она несвободна (напр., в рецепте метоло-гидрохинонного проявителя (стр. 53) пропущена щелочь), равно как и от некоторых шероховатостей в переводе.

При книгах Арьякаса и Кеслера имеются „литературные указатели“, которые мы в праве рассматривать, как перечень рекомендуемых читателю для ознакомления книг. Этот подбор у Арьякаса удивляет своею случайностью; здесь некоторые книги — совершенно плохие (книги Буяковича и Тиле); некоторые — устарелые, никогда не представлявшие ценности (Учебник фотографии Карпова, изд. 1896 г.); рядом с „Природой света“ Планка фигурирует... прейс-курант магазина Покорного за 1912 г., и этим еще все сомнения не исчерпываются.

В брошюре Кеслера выбор книг хороший, но полезный только... для немецкого читателя, так как перечень не только не содержит ни одной русской книги, но даже имеющиеся в русском переводе книги (Гольма, Фогеля) указаны также только по-немецки. Можно было бы оказать русскому читателю больше внимания.

А. Донде

„ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ“ по льготной цене (1 рубль) могут получить лишь те подписчики, которые внесут подписную плату не позднее 31 марта; с 1 апреля „Фотографический Альманах“ будет отпускаться только по розничной цене (2 рубля за экземпляр).

Издатель — **Акционерное Издательское Общество „ОГОНЕК“**

Редактор *М. КОЛЬЦОВ* Зав. редакцией *В. МИКУЛИН*

РЕНТГЕНО — пластинки — фильмы — фильмы для зубных снимков
ФОТО - принадлежности для негативного и позитивного процессов
ПЛАСТИНКИ — пластинки для цветной фотографии

КАТУШЕЧНЫЕ ПЛЕНКИ
ФИЛЬМПАКИ
ПЛОСКИЕ ПЛЕНКИ
СВЕТОФИЛЬТРЫ

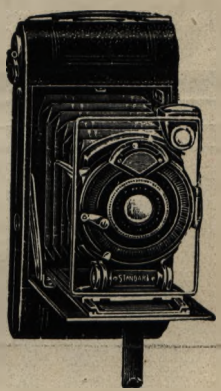
ПРОЯВИТЕЛИ
УСИЛИТЕЛИ
ОСЛАБИТЕЛИ
ФИКСАЖНАЯ СОЛЬ

ФОТО-ХИМИКАЛИИ. ВСПЫШКА МАГНИЯ
КРАСКИ для ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ЦЕЛЕЙ.
ФОТО-БУМАГИ. ФОТО-ОТКРЫТКИ
ФИЛЬМЫ и ПЛАСТИНКИ
для РЕПРОДУКЦИОННЫХ
Р А Б О Т.

★

АГФА — КАМЕРЫ „СТАНДАРТ“:

Для катушечн. пленок 6×9 и 6,5×11
„ пластинок . . . . 6,5×9 и 9×12
„ фильмпаков . . . 6×9 и 9×12
с об'ективом „Агфа Анастигмат“
Ф/4,5 и 6,3
с затвором „Агфа-Автомат“
для с'емок момент. от $^1/_{25}$ до 1/100 сек.
и для с'емок с выдержкой.



ПРЕИМУЩЕСТВА

АГФА — КАМЕРЫ „СТАНДАРТ“:

легкость стойкость

Коробка камеры твердо-алюминиевая, складная, покрытая втисненной (не наклеенной) прочной сафьяновой кожей. Мех кожаный, растяжной. Растяжение производится на никелированных полозьях специальной конструкции, исключающей шатание станины. Установка об'ектива на фокус червячным ходом посредством маленького рычага на оправе. Все установочные шкалы вырезаны в верхней части оправы на видном месте.

★

Генеральное представительство для СССР:

IGERUSSKO

HANDELSGESELLSCHAFT m. b. H.
BERLIN NW 7, DOROTHEEN-STRASSE 35
TELEFON: ZENTRUM 441—443

Представители в МОСКВЕ при
РУССКО-ГЕРМАНСКОМ ТОРГОВОМ АКЦ. О-ВЕ — Москва 9, Тверская 34

Выписка из-за границы фото-товаров „Агфа“, предлагаемых в настоящем об'явлении, возможна только при наличии разрешения (лицензии) Наркомторга.

ЗАГРАНИЧНЫЕ

ФОТО-БУМАГИ

Бик, Н. П. Г, Мимоза, Трапп и Мюнх, Геверт и др.

и ВСЕ НЕОБХОДИМОЕ для ФОТОГРАФИИ

ПОЛУЧЕНЫ в БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ

Отпуск без принудительного ассортимента.

ФОТО-КИНО МАГАЗИНЫ В.У.Ф.К.У.

(ВСЕУКРАИНСКОГО ФОТО-КИНО-УПРАВЛЕНИЯ).

ХАРЬКОВ, Ул. 1 Мая 4 **КИЕВ и ОДЕССА**

ТЕЛ. 1-37-71 ТЕЛ. 4-07-13

ЭФТЭ

ПРОИЗВОДСТВО ФОТО-БУМАГИ И ХИМИКАЛИЙ,
ПРОМ. КООП Т-ВО „ФОТО-ТРУД" МОСКВА, БОТАНИЧЕСКИЙ ПЕР. 15
ТЕЛЕГРАФН. АДРЕС: МОСКВА-ЭФТЭ

Главлит № А—2965. Отпеч. в 7-й тип. „Искра Революции" Мосполиграфа, Москва, Арбат, Филипп. пер., 13. Тираж 18.500

ВСЕХСФСР
ФОТО-КИНО-ТРЕСТ
МОСКВА

Всех сортов и размеров **ПЛАСТИНКИ**
ФОТО-БУМАГА
из гарантированного сырья.

Принадлежности для негативного и позитивного процессов.

Заказы адресовать:

МОСКВА: Рождественка, 5, Торговая Контора Фото-Кино-Треста.

Розничная продажа:

МОСКВА: Рождественка, 5 и Кузнецкий Мост, 2. ЛЕНИНГРАД: Проспект 25 Октября, 92.

Бромо-серебряная бумага
и открытки всех поверхностей.

Производство механизировано.
Полная гарантия за качество.
Образцы и прейскуранты высылаются по получении 60 коп. (можно почт. марками)

Производство Фото-Бумаги Т-ва „Сириус"
Москва, Петровка, Рахмановский 2
Тел. 4-29-57

50 коп.

ПОДПИСЫВАЙТЕСЬ ДО КОНЦА 1928 года

на ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ФОТО-ЛЮБИТЕЛЬСТВА и ФОТО-РЕПОРТАЖА

3-й год издания

СОВЕТСКОЕ ФОТО

3-й год издания

В 1928 году программа журнала расширена и дополнена новыми отделами.
В 1928 году об'ем журнала УВЕЛИЧЕН в ПОЛТОРА РАЗА.
В 1928 году „Советское Фото" даст 12 номеров журнала по 48 страниц каждый.

Программа журнала:

Задачи советской фотографии. — Вопросы фото-техники. — Практика. — Основы композиции снимка. — Как фотографировать для журналов и газет. — Фото-репортаж у нас и за границей. — Заграничные новинки фотографии. — Обзор иностранной фото-прессы. — Лучшие работы иностранных фотографов. — Уроки фотографии для начинающих. — Отдел усовершенствования (повышение квалификации уже знакомого с фотографией фото-любителя). — Фото-кружки при рабочих клубах. — Что сделать самому. — Как не надо снимать. — Обмен опытом. — Голоса читателей. — Вопросы и ответы. — Справочник фотографа-любителя. — Полезные советы и рецептура. — Фото-общественность. — Профессиональная хроника. — Фото-критика. — Отзывы о снимках читателей. — Корреспонденции. — Фельетоны. — Фото-анкеты. — Таблицы экспозиций на каждый месяц. — Конкурсы с премиями (6 раз в год).

В 1928 году количество иллюстраций (советских и иностранных авторов) увеличено.

Особое внимание обращено на технику издания.

Приложение:

В 1928 году „Советское Фото" даст подписчикам приложение — „ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ", содержащий статьи по разным отраслям фотографии, обзоры, справочные сведения, художественный отдел и пр. В отдельной продаже „Фото-Альманах" будет стоить 2 рубля, подписчики же могут получить его за 1 рубль

(при условии сдачи подписки не позднее 31 марта).

Подписная плата на 1928 год:

Журнал „Советское Фото" на 9 месяцев (с 1 апреля до конца года) — 3 р. 60 к.

№№ 1 и 2 за 1928 г. разошлись без остатка.

За приложение „Фото-Альманах" подписчики доплачивают при подписке 1 рубль.

С 1 апреля прием подписки на „Фото-Альманах" прекращается.

ПЕРЕВОДЫ АДРЕСУЙТЕ: МОСКВА 6, Страстной бульвар 11. Акц. Изд. О-ву „ОГОНЕК"

В отдельной продаже номер журнала стоит 50 коп.